

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
PROJETO EXPERIMENTAL EM JORNALISMO – MONOGRAFIA**

**A NARRATIVA DA REALIDADE:  
ANÁLISE DE SEMELHANÇAS ENTRE DOCUMENTÁRIOS  
CINEMATOGRAFÍCOS E REPORTAGEM**

**Alexandre Rodrigues de Santi**

**Orientadora: Sandra de Deus**

**Porto Alegre  
2002**

## Sumário

Resumo.....	2
Introdução.....	3
I – A realidade na grande tela.....	9
II – A narrativa da realidade.....	21
III – Seqüestros, personagens, lutas: compreensão da realidade.....	37
1. Ninguém imaginava o que estava para acontecer.....	37
2. Ali, boma yê! .....	57
3. O criador de danças.....	64
Conclusão.....	69
Bibliografia.....	71

## Resumo

O papel dos documentários enquanto obra jornalística cinematográfica é o objeto deste estudo. Através da análise das semelhanças e diferenças entre o que autores definem por reportagem e documentário e as relações entre os dois, esta pesquisa procurará classificar os filmes documentários como trabalhos jornalísticos, inseridos dentro do gênero da grande reportagem.

Três documentários que disputaram os Prêmios da Academia Americana de Artes e Ciência, o Oscar, serão vasculhados a fim de expor as diferenças e semelhanças existentes em filmes de ficção e filmes documentários. Na tentativa de se classificar os documentários como trabalhos essencialmente jornalísticos, a pesquisa também tentará separar os conceitos de ficção, sobretudo em filmes, e reportagens dentro dos documentários. As semelhanças entre os documentários e livros-reportagem também serão abordadas, na tentativa de organizar regras e citar exemplos de reportagens que não seguem a estrutura usual da linguagem jornalística e buscam guarida em elementos do romance e da narrativa de ficção.

## Introdução

*O documentarista é aquele que investiga, faz um trabalho prolongado, minucioso. É diferente da reportagem factual, que, de alguma forma, atribuiu-se ao papel de substituir essa reflexão que a produção do documentário proporciona. O documentário não tem nada a ver com o jornalismo. O jornalismo é o jornalismo, tem o seu lugar garantido.*

Leopoldo Nunes, presidente da Associação Brasileira de Documentaristas

Se uma imagem vale por mil palavras, os filmes são livros enormes. Cada segundo no cinema é uma reunião de 24 fotos, ou 24 mil palavras. Em cada minuto, são 1440 imagens, ou 1.440.000 palavras. A média de duração dos documentários analisados nesta pesquisa é de 80 minutos, então, chegamos a marca de 115.200.000 palavras por filme. Para que o leitor tenha uma idéia da grandeza dos números, os três próximos capítulos deste estudo, distribuídos em mais de 60 páginas, possuem apenas 20 mil palavras. A marca de 115 milhões de palavras é para poucos certamente.

A analogia, ainda que absurda e sem qualquer relevância científica, é o indício de uma característica pertinente ao cinema. Mesmo com tradição milenar e alto grau de evolução, a linguagem escrita teria muita dificuldade para transformar em palavras tudo o que se vê na tela. Os filmes possuem uma capacidade de expressão enorme e talvez por isso tenham se popularizado tanto no século XX. A luz, a música, o cenário, o figurino, as falas, a atuação, os movimentos de câmera, o

enquadramento, a velocidade, a edição e a trama formam uma reunião espantosa de informações para o espectador em cerca de 80 minutos.

Esses elementos cumprem uma função de descrição de uma realidade com intenso detalhamento. O enredo não importa. Seja um filme sobre um romance em Paris, ou sobre uma batalha numa galáxia distante, sucessão do Império Romano, ou história baseada em fatos reais, os diretores, produtores, roteiristas, diretores de arte e cinematógrafos estão empenhados em colocar o espectador dentro da história. O cinema tem a pretensão de levar um ser humano comum ao centro dos acontecimentos, reais ou fictícios, possíveis ou não. Nesse processo de narrar acontecimentos e ambientar histórias, todo filme torna-se narrativa. Essa narrativa vai conceber um mundo, real ou imaginário. Mesmo que muitas vezes não importe para o público se o filme é ou não baseado em fatos reais, a divisão, ainda que tosca, classifica dois mundos diferentes possíveis no cinema: o real e a ficção.

À grosso modo, chamamos os filmes baseados na imaginação, na mentira, na invenção, de filmes de ficção. Na outra ponta, as obras cinematográficas sobre acontecimentos reais são chamadas de documentários. Ocorre um problema na confluência destes dois gêneros: filmes de ficção podem ser baseados em fatos reais, mas não são documentários necessariamente. Na maioria das oportunidades, o público está interessado em uma boa história, verdadeira ou não, e a classificação da obra torna-se irrelevante. Mas, por algum motivo, existe uma linha separando documentários dos filmes de ficção, mesmo baseados em fatos reais. A televisão por assinatura no Brasil é um bom exemplo desta divisão. Há canais para filmes de ficção, como a rede Telecine, e existem outros canais onde a atração são os documentários, caso do GNT e do Discovery Channel.

Entretanto, além da tumultuada separação entre filmes baseados em histórias reais e documentários, surge um novo conflito no campo do cinema, explicitado nas palavras do presidente da Associação Brasileira de Documentaristas, Leopoldo Nunes, citado acima. Se o cinema pode ser uma narrativa de fatos reais (seja por meio de documentários ou filmes baseados em acontecimentos verdadeiros), qual a

distância entre essas obras e o jornalismo? O jornalismo não é a própria narrativa dos acontecimentos da realidade? Não são os jornalistas que vão documentar e registrar toda a história recente da sociedade? Como então separar documentaristas de jornalistas?

Este estudo tem como objetivo analisar três documentários na busca de traços do jornalismo, situando-os dentro do gênero da reportagem. Entende-se como reportagem trabalhos jornalísticos de maior profundidade, análise, esclarecimento e ilustração dos fatos reais. A comparação entre os documentários e a linguagem jornalística escrita será um instrumento para averiguar semelhanças na capacidade de descrição dos acontecimentos da realidade nos documentários e na reportagem. Como filmes são capazes de produzir milhares de imagens e, de acordo com o ditado popular, milhões de palavras, este estudo vai aproximar documentários e os livros-reportagem, na busca da sintonia entre o cinema e o jornalismo.

Foram escolhidos *Um dia em setembro* (1999), de Kevin MacDonald, vencedor do Oscar de melhor documentário em 1999, que trata do seqüestro e morte dos atletas israelenses na Olimpíada de Munique em 1972 por terroristas palestinos; *Quando Éramos Reis* (1996), de Leon Gast, vencedor do mesmo prêmio em 1996, que faz um perfil do boxeador Muhammad Ali sob os holofotes da histórica luta entre o Ali e George Foreman pelo título dos pesos pesados em 1974 no Zaire; e *Dancemaker – Paul Taylor* (1998), de Matthew Diamond, indicado ao Oscar de melhor documentário em 1998, que faz um perfil daquele que é considerado o maior coreógrafo vivo, narrando as motivações da sua vida e os bastidores da sua companhia de dança.

O Oscar vem sendo a maior referência da indústria cinematográfica, principalmente na americana, há 74 anos. A estatueta rivaliza com o Prêmio Nobel como a maior distinção que um ser humano pode receber na atualidade. Todo ano, a cerimônia de premiação figura entre as maiores audiências na televisão mundial. É, sem sombra de dúvida, um verdadeiro culto à chamada *sétima arte*. Os filmes disputam prêmios em dezenas de categorias. Desde 1949, a Academia Americana de

Artes e Ciência concede o prêmio de melhor documentário. O diretor Terry Bishop, da unidade de cinema da coroa britânica, foi o vencedor por *Daybreak in Udi*. Sílvio Tandler, cineasta e documentarista, na abertura de uma série de documentados ganhadores do Oscar apresentados pelo canal GNT no início de 2001, explica um pouco a mística do prêmio:

*Se pedir para a gente falar do Oscar, a gente pode ficar três horas falando mal. Explicar todas as razões porque a gente não curte o Oscar. Agora, se for para definir numa palavra o que o Oscar representa para a gente, eu diria fascínio. Todos nós falamos mal do Oscar, mas, no fundo, sonhamos um dia ser nomeados para o prêmio.*

Ainda que a amostra seja pequena, os três documentários possuem as características apreciadas pelos membros da Academia e, portanto, dão referências para diretores de todo mundo que desejam entrar no seleto clube de vencedores do Oscar.

A relação entre filmes e jornalismo é antiga. Desde o início do cinema, seus precursores trataram de filmar cenas do cotidiano das cidades no final do século XIX. Um doutor registrou aulas de medicina. Outro pai do cinema filmou a coroação do czar russo. Somente em 1902, os novos cineastas viram a vocação da nova arte para a narrativa da ficção. O primeiro a contar histórias não-reais foi Georges Méliès, com a sua fantástica viagem à lua. Até então, todos os filmes tinham algo de jornalístico ou de prosaico. Investiam em cenas reais, de relevância para a sociedade ou não. Os novos rumos liderados por Méliès deram origem a uma narrativa de infinitas possibilidades que cativou a sociedade do século XX. Entretanto, as origens do cinema de realidade nunca foram esquecidas.

Durante a primeira metade do século, o público adotou o costume de se informar através dos cinemas. Em 1908, surgiu em Paris o primeiro jornal de atualidades, o *Pathé Journal*. O idealizador do cine-jornal era Charles Pathé, que nove anos antes preconizava: “O cinematógrafo será o teatro, o jornal, a escola de amanhã”. A história mostra que o cineasta tinha plena noção das potencialidades do invento. Dois anos depois, apareceram mais três cine-jornais em Paris: o *Gaumont*

*Actualités*, o *Eclair Journal* e o *Eclipse Journal*. Eles tinham periodicidade semanal no início, mas variaram quase em todas as formas possíveis, de diário a mensal. Os cine-jornais ganharam força com as grandes guerras, trazendo imagens inéditas para os civis diretamente do *front* de batalha. Na primeira e segunda guerra, os exércitos alemão, inglês, francês e americano formaram equipes próprias de filmagem para fornecer material para os jornais de atualidades. Reuniram imagens preciosas dos combates.

A televisão acabou terminando com este tipo de jornalismo eventualmente. A facilidade de assistir as notícias em casa encerrou a vida dos cine-jornais. Mas será que o cinema deixou de fazer jornalismo? Será que o cinema abandonou as suas raízes com o fim dos cine-jornais?

Esta pesquisa vai buscar respostas para estas perguntas baseada em referências bibliográficas sobre linguagem e conceitos jornalísticos. Foram usadas as idéias de Hudec, Lage, Henn, entre outros. Os estudos teóricos sobre reportagem estão apoiados em Sodré e Ferrari.

Na primeira parte, este estudo busca resposta para o conflito entre realidade e ficção no cinema. Possíveis definições sobre documentários serão apresentadas. A distinção entre os interesses de cineastas na produção de filmes baseados em acontecimentos reais será objetivo deste capítulo. Um breve histórico do cinema e da trajetória da realidade na grande tela é o um dos fios condutores da pesquisa.

O segundo capítulo reúne reflexões sobre a natureza do jornalismo. Aqui, diversos autores são citados no intuito de buscar respostas para as perguntas mais fundamentais da atividade. A presença da realidade e da ficção no jornalismo é também tema desta parte. Os parâmetros que diferem a reportagem de outros gêneros jornalísticos, assim com as suas implicações, usos e tipos são assunto para este segmento do estudo. A conceituação dos livros-reportagem se torna necessária para definir termos de comparação entre os documentários e esta forma jornalística. Alguns exemplos do conflito entre realidade e ficção nos filmes serão discutidos.

Na última parte do estudo, vasculha-se os três documentários selecionados para esta pesquisa, em busca de regiões de confluência entre jornalismo e documentários. Mesmo não explícitos, esses pontos de convergência são analisados no intuito de descobrir de que forma a realidade no cinema se relaciona com a realidade do jornalismo. A presença de fatos não-reais nos filmes se mostra fundamental para demonstrar os parâmetros possíveis da existência e da busca pela verdade em filmes documentários.

## I - A realidade na grande tela

*Os jovens de hoje não conhecem nada. Se um fato aconteceu uma semana atrás eles já não se lembram. Eles não sabem dos grandes fatos, das grandes histórias. Não conhecem os heróis.*

Spike Lee

Os documentários, enquanto forma não convencional de reportagem e obras de jornalismo de profundidade, estão no cerne desta reflexão. É sempre difícil estabelecer as diferenças entre documentário e cinema de ficção. Para fins de compreensão, os filmes que não são considerados documentários (a maioria esmagadora da indústria do cinema) serão chamados de “filme de ficção” ou “cinema de ficção”, mesmo que esta não seja a melhor definição, como veremos a seguir. Entretanto, na falta de um nome mais explicativo, usaremos este. Nominalmente, há poucas pistas para diferenciar os dois tipos de filmes. O documentário não é uma simples reunião de documentos. Se fossem, consideraríamos documentário qualquer espécie de banco de dados, onde são guardadas provas e referências documentais de qualquer atividade da sociedade, como um computador, por exemplo.

O cinema de ficção também não se caracteriza por ser uma narrativa visual e sonora que trata apenas de temas não-reais. São incontáveis os filmes baseados em fatos reais ou que utilizam imagens reais para contar histórias. E são muitos os documentários que utilizam o recurso da dramatização ou da reconstituição de fatos verdadeiros. Atores podem estar presentes em filmes documentários. E pessoas reais podem estar aparecendo em filmes de ficção. Ainda assim, o espectador não

confunde os dois gêneros cinematográficos, embora a confusão teórica entre o real e o ficcional seja enorme no cinema.

Cidadão Kane (1941), de Orson Welles, está classificado como cinema de ficção. Lembrado sempre como uma obra-prima, Cidadão Kane conta a história de um empreendedor, o multimilionário Charles Foster Kane. Desde o início das filmagens, o empresário americano do ramo das comunicações William Randolph Hearst acusou Welles de ter se inspirado na sua biografia para contar a história de Kane.



*Imagem de Cidadão Kane*

*Arquivo IMDB*

Os responsáveis pelo filme nunca rebateram a acusação, mantendo no personagem traços do caráter e muitos episódios da vida de Hearst – sua ascensão ao poder, sua candidatura frustrada ao governo de Nova Iorque e suas ligações amorosas com a atriz Marion Davies (Perdigão *apud* Melo, 1972), por exemplo. Ainda assim, Cidadão Kane nunca foi tratado como se fosse um documentário.

A linguagem usada por Welles no filme é um outro ingrediente de confusão na discussão sobre o real e a ficção. A história de Kane é contada através de um cine-

jornal fictício, o *News On the March*, que recaptula a vida pública de Kane através de investigações e depoimentos coletados pelo repórter Thompson, vivido por William Aland (Perdigão *apud* Melo, 1972).

O cine-jornal é, obviamente, um instrumento da linguagem jornalística utilizado para contar uma narrativa considerada de ficção, mesmo que inspirada em fatos reais. O conceito de realidade em *Cidadão Kane* está envolvido de uma maneira decisiva no filme. Ainda assim, é um filme de ficção. Mas, se a história é baseada na vida de um personagem real e a linguagem da narrativa é semelhante a de um jornal, porque *Cidadão Kane* não é um documentário? Na prática, quando estamos sentados na poltrona do cinema ou no sofá da sala, não percebemos confusão entre documentário e cinema de ficção, apesar da linha a separar os dois gêneros ser muito tênue.

As primeiras cenas exibidas pelos irmãos Lumière durante sua histórica projeção no Grand Café, em Paris, tinham o título de Assuntos Gerais. Tanto Lumière quanto Gaumont e Méliès, alguns dos precursores do cinema, filmaram de início pequenas cenas: a chegada de um trem, de um automóvel, uma lição de como andar de bicicleta. Em 1898, registrou-se cinematograficamente a coroação do czar da Rússia. O doutor Doyen fez uma série de documentários médicos em 1899. Albert Smith e J. Stuart Blackton cobriram acontecimentos como a Guerra Hispano-Americana e as lutas dos Bôeres na mudança do século XIX para o século XX (Cowie *in* Melo, 1972).

O gênero cinematográfico documentário, entretanto, somente ganhou esse nome em 1926, através de John Grierson (cineasta de um só filme, *Drifters*, e fundador da Escola Inglesa de Documentário) (Devos, 2000) que comentava o filme *Moana*, de Robert Flaherty, um dos pais do gênero, no jornal *New York Sun*. Até então, a indústria cinematográfica não tinha aprendido a separar um gênero do outro. Documentário e o cinema de ficção se confundiam pois não se registrava a ficção como estamos acostumados a ver hoje nos cinemas. O comum era registrar o real e, portanto, não era necessária uma palavra específica para designar isso.

O cinema nasce primeiramente como um instrumento do registro da realidade. Todos os exemplos citados se referem à fatos cotidianos prosaicos (como a citada chegada de um trem ou a saída de operários de uma fábrica) ou de fatos de relevância histórica (como a coroação do czar russo). Somente em 1902 que o homem utilizou o cinema como um instrumento de registro da imaginação, do ficcional, do inexistente, da farsa. Portanto, o relacionamento do cinema com o jornalismo vem do seu berço.

Georges Méliès filmou no ano de 1902 a chegada do homem à lua. O fato real - ainda que contestado por céticos - só veio a acontecer em 1969. Em *Viagem à Lua*, nenhum dos espectadores levantou a possibilidade de que aquele filme tratava-se de um fato real. Era uma alegoria, um instrumento conhecido do público através do teatro. Com algumas trucagens, Méliès mostra um pequeno grupo de astrônomos em um foguete, furando o olho de um lua sorridente, como se o astro fosse o rosto de uma pessoa.



*Imagem de Viagem à Lua*

*Arquivo IMDB*

Méliès filmou um devaneio da sua imaginação. Há uma diferença abismal entre a intenção de Méliès e a proposta do doutor Doyen, com os seus documentários médicos de 1899. O primeiro tem um compromisso com a criação de sensações, ampliar os limites da imaginação do público, desenvolver uma arte. O segundo quer esclarecer e informar, fazer ciência.

Nota-se que o trabalho do doutor Doyen não era mostrar o que é real e o que não é real. Num documentário médico sobre anatomia, por exemplo, pode-se usar um modelo de acrílico ou plástico ao invés de mostrar o corpo humano real. Ou, ainda, o médico pode trabalhar com um cadáver. Mas quantas vezes um médico, excetuando-se os legistas, utilizam corpos mortos? O trabalho principal da medicina é em cima do ser humano vivo, com coração pulsante, de carne e osso. Os cadáveres são usados na medicina como instrumento de ensino, de simulação. Com um cadáver ou com um modelo sintético, um documentário médico sobre anatomia não estaria mostrando a realidade. Mas a preocupação neste exemplo, não é com a realidade. A intenção de um documentário médico é esclarecer como funciona o corpo humano. Portanto, analogias em cima de cadáveres e de modelos de plástico são bem aceitas porque cumprem a função de explicar e de informar.

O diretor de um documentário – o documentarista – precisa estabelecer uma linguagem para o seu filme. Necessita tornar a obra culturalmente satisfatória para que o público agüente o tempo do filme sentado na cadeira. Nessa busca, o documentarista vai ignorar seqüências, vai cortar depoimentos, vai construir ápices para a história, vai colocar e tirar som, adicionar personagens, vai utilizar comentários, trabalhar com música, legendas, escolher um formato de gravação ou filmagem, escolher uma fotografia adequada, vai utilizar refletores e lâmpadas para influir na luz natural, enfim, utilizar de uma gama infinita de recursos que vão construir a linguagem do filme. Todas as escolhas do diretor levantam dúvidas sobre o quanto de realidade sobra no processo de dramatização do documentário (Winston *in* Rosenthal, 1988).

*A simples seqüencialização de documentos, por si só, não caracteriza um documentário. São inúmeras as produções ficcionais que se utilizam de imagens ou sons documentais apenas como elementos contextuais, que reforçam ou substituem informações, dando forma às narrativas. Em filmes como Forrest Gump, Zelig e JFK, por exemplo, a presença de registros históricos não os tornam documentários. Assim, o fato de inserir imagens reais em filmes/vídeos não é condição única para assegurar o status de documentário a uma produção. A recíproca é verdadeira. A simples utilização de passagens ficcionais, como*

*trechos de filmes, livros de literatura e quadros, por exemplo, não perde a característica de documentário* (Gomes, Melo & Morais, 2001, p. 10).

Tanto no tratamento da imagem e do som, quanto no trabalho de busca de depoimentos e provas dos documentários, a idéia de realidade não é o fato decisivo na diferenciação dos documentários dos filmes de ficção. Se a simples seqüencialização de documentos e fatos reais não faz de um filme um documentário, a intervenção do diretor em cima do real nas suas obras pode determinar a modificação eterna de elementos reais, jogando-os para o campo do irreal. Mas este processo de intervenção da realidade também não determina a perda das características de um documentário. Essas modificações e escolhas citadas acima não jogam os documentários para o campo do cinema de ficção.

Em *Ilha das Flores* (1989), o cineasta gaúcho Jorge Furtado conta a história de um tomate que é comprado por uma dona de casa para fazer um molho de tomate, enquanto mulheres e crianças disputam espaço com porcos num lixão para comer restos de comida, inclusive de tomates. “O objetivo é fazer uma denúncia das gritantes diferenças de classe no Brasil” (Barros, 2001, p. 2). A dona de casa, Dona Anete, no entanto, é personagem fictício. É interpretado por uma atriz. O tomate que aparece sendo comprado pela dona de casa pode, inclusive, nunca ter virado molho. Entretanto, a condição apresentada por Furtado em *Ilha das Flores* é real. A denúncia é um exemplo das discrepâncias sociais do país.

*Ilha das Flores* pode ser classificado como um documentário, apesar de usar uma linguagem pouco usual. Barros (2001) classifica o filme de Furtado como um documentário, mesmo sabendo que a realidade na obra é um conceito volátil: “O uso de personagens, a construção de metáforas e o emprego de algumas figuras de linguagem são alguns dos indícios de ficcionalidade usados pelo cineasta para descrever a realidade. Nesse caso, especificamente, a realidade brasileira” (Barros, 2001, p. 2).

*Ilha das Flores* paira exatamente sobre o muro da confusão que divide os filmes de ficção e os documentários. É um exemplo de como a mistura de realidade

com ficção pode burlar as teorias. Entretanto, percebe-se que a intenção de Furtado é gerar uma discussão sobre o real, sobre a sociedade brasileira. O diretor não procura, primeiramente, ampliar os limites da imaginação do público e causar sensações, tendo em vista que a situação apresentada na obra, mesmo que por meio do teatro, é real. Se não estivesse versando sobre uma situação verdadeira, Ilha das Flores perderia a graça, a força e os argumentos. As emoções geradas no público podem ser um dos objetivos de Furtado, uma vez que a situação degradante dos moradores da ilha são cenas fortes. Os objetivos artísticos no trabalho do imaginário e do emocional também estão contidos nos documentários. Mas a apresentação dessa realidade como ponto de partida e o debate gerado pela contradição da condição de vida da dona-de-casa e dos indigentes é o grande mérito e objetivo do filme. Esse aspecto dá liberdade para Barros colocar o filme dentro do gênero dos documentários.

Mas a descrição da realidade pode também ser considerada um elemento presente no cinema de ficção. É o caso de filmes de época que buscam descrever uma realidade, mesmo que perdida no passado. Ilha das Flores é um caso clássico de como a intenção do autor e a confusão sobre o que é real e o que não é pode causar no cinema. Existe uma dificuldade de se aceitar com certeza pura o filme de Furtado como um documentário. As fronteiras que o separam (ou não) de um filme de ficção são quase invisíveis.

Entretanto, Ilha das Flores não é um dos objetos desse estudo e, sim, um exemplo de como os limites entre os documentários e cinema tradicional de ficção podem se confundir.

*O documentário, enquanto gênero, é produzido com objetivos bem claros de evidenciar recortes da realidade. Partindo de um fato, procura mapear outros fatos correlacionados, acontecimentos interligados, causas e conseqüências. Traz consigo o tom de explicação, apresenta imagens e depoimentos que comprovam o que é dito e também funcionam como registro, como mecanismo de resgate da memória humana. (Gomes, Melo & Morais, 2001, p. 10).*

Os documentários diferem dos filmes de ficção pela intenção do autor. Um documentarista busca explicar um fato real, descrevê-lo com detalhes, trazer possíveis soluções para acontecimentos ainda não bem esclarecidos, analisar essa realidade e até opinar sobre os resultados dos fatos e a participação dos personagens. O documentário sempre vai partir de um fato real para construir certezas, opiniões e reflexões sobre o mesmo fato. Para isso, pode utilizar de elementos não-reais, como reconstituições, corpos de plástico, personagens fictícios e situações fictícias. Mas todos esses recursos – que incluem influência do diretor na iluminação natural, adição posterior de efeitos sonoros e as outras possibilidades citadas acima – devem ser utilizados para debater, esclarecer e opinar sobre aquele determinado fato real, o ponto de partida do documentário. Todos os recursos próximos aos filmes de ficção que estão presentes nos documentários, são utilizados dentro do princípio da verossimilhança: mesmo que os elementos de linguagem e da narrativa sejam fictícios, eles estão sendo usados como analogias e outras figuras de linguagem próprias da realidade, do mundo. O ponto de partida do documentário é o fato real. O objeto de estudo e a intenção do autor devem ser o desenvolvimento, durante a obra, das repercussões, pontos de vista e esclarecimentos possíveis de se fazer em cima do fato.

Os filmes de ficção também podem opinar, debater, esclarecer fatos. Mas a intenção de roteiristas e diretores não é somente essa. Cineastas tradicionais também querem causar sensações, ampliar a imaginação e as possibilidades da vida humana. O debate e o esclarecimento do fato não será o objetivo final e principal de um filme de ficção. Contudo, documentários também podem causar sensações, emoções e ampliar os horizontes da imaginação. Mas o ponto de partida ainda será o fato real. E nos filmes de ficção, o fato real não é necessariamente o ponto de partida. Portanto, documentários vão debater, esclarecer e analisar fatos reais como uma primeira função e vão causar sensações, emoções e trabalhar com o imaginário como um segundo objetivo. Nos filmes de ficção, essa ordem vai se inverter: pode-se debater, esclarecer e analisar fatos reais, mas a intenção do diretor e roteirista ainda vai causar sensações, emoções e ampliar os limites da imaginação humana.

Um exemplo possível sobre as diferenças entre esses gêneros cinematográficos seria evidenciado num debate sobre um documentário acerca do *sonho humano de voar* e de um filme de ficção que trata da *vida de um garoto que voa*. Ambos os filmes causariam emoções e trabalhariam com a imaginação humana, no momento que propõem uma capacidade irreal ao ser humano. As duas obras trabalhariam com o imaginário e com os sentimentos. Mas o documentário estaria tratando de um fato real: o desejo. Mesmo que não seja uma atividade possível e que não seja um objeto de estudo tangível, o documentarista estaria tentando provar que o ato de voar é um sonho humano antigo. Ele mostraria pessoas falando desse desejo e a história das tentativas de se enganar as leis da física. Debateria a incapacidade anatômica de se levantar vô e buscaria explicações para o fascínio pelos aviões, naves espaciais e todos os tipos de equipamento que fazem o serviço aéreo para o ser humano. As opiniões, os desejos, as tentativas e os aparelhos aéreos são reais. São o ponto de partida do documentário. Se o diretor inventasse de fazer um documentário sobre o desejo humano de viver como as marmotas ao invés dos pássaros, talvez fosse impossível, pois o documentarista não teria os elementos reais para trabalhar em sua obra. Num mundo diverso como o que vivemos, até é possível encontrar adoradores da marmota, mas o diretor não poderia tratar do assunto abordando-o como um desejo coletivo.

No caso do filme sobre o garoto voador, o público endossaria as mesmas indagações do documentarista e, provavelmente, sintetizaria as mesmas respostas racionais e emocionais nele contidas. Entretanto, a intenção do diretor desse filme não é, obrigatoriamente, debater o desejo humano como um elemento presente na nossa realidade, ou discutir e informar sobre as tentativas de voar e os equipamentos aéreos que utilizamos. Nesse caso, poderíamos dizer que documentário e filme de ficção diferem-se da forma como são apresentados. Mas, como vimos no caso de *Cidadão Kane* e *Ilha das Flores*, as linguagens e presença de elementos reais não são determinantes na classificação desses gêneros cinematográficos. Muitas vezes, formas ficcionais e documentais se confundem.

A intenção dos autores apresenta-se como a melhor solução para esta confusão. O documentarista do filme sobre o desejo de voar busca a compreensão dos elementos que cercam o sonho. O diretor da outra obra não. No filme de ficção, o debate e o esclarecimento não estão explícitos, ainda que possam estar presentes. A intenção de documentaristas e diretores de ficção sempre vai se refletir na maneira como vão abordar o tema de seus filmes. O grau de objetividade e esclarecimento de um tema de um documentário depende de quanto o seu diretor pretende informar e opinar sobre o assunto. Se a intenção desse autor é a máxima clareza possível, ele provavelmente vai evitar os elementos não reais e vai procurar mostrar apenas os pontos mais verdadeiros do seu tema.

Se outro documentarista pretende levar a discussão do seu objeto de estudo para o campo da emoção, da imaginação e distanciá-lo o máximo possível da compreensão, ele vai acrescentar elementos fictícios, vai abusar de construções subjetivas e influir de forma determinante na realidade que foi o seu ponto de partida. Dessa maneira, esse segundo documentário seria facilmente confundido com um filme de ficção. Os diretores de filmes de ficção vão controlar o maior número de elementos da imagem e som para construir as sensações desejadas. Se um autor utilizar elementos reais em demasia, seu filme poderá ser confundido com documentário. Se ele fugir o máximo possível da realidade, dificilmente o público e os teóricos vão classificar a obra dentro desse gênero. Em todos esses casos, a diferença entre os filmes de ficção e documentários são determinadas pela intenção dos autores na abordagem dos elementos reais e fictícios do filme. No caso de documentários, sempre serão abordagens sobre elementos da realidade. No caso de filmes de ficção, os elementos da realidade podem estar presentes, mas o compromisso do diretor e roteirista vai além do mundo real. Esses filmes podem tratar ou não de fatos reais. Enquanto, documentários sempre vão abordar, analisar, esclarecer e discutir fatos verídicos.

Por isso que o documentário é um gênero do cinema. Todos os filmes, documentários ou não, ficcionais ou não, podem se basear em fatos reais para debater, esclarecer e discutir assuntos. Mas os filmes comuns tem outros objetivos

inseridos dentro da sua proposta. Os documentários são filmes que vão fazer a análise dos fatos com mais propriedade cinema. Mas o fato é ponto de referência principal, não o único. Filmes como JFK (1991, de Oliver Stone), Cidadão Kane e Ilha das Flores têm classificação complicada. Mas a confusão entre o real e o não-real – e, conseqüentemente, a confusão entre documentários e outros filmes – virou parte da natureza do cinema, desde o tempo em que Méliès resolveu filmar a chegada do homem à lua, em 1902.

Assim pode se perceber porque Cidadão Kane não era considerado um documentário, apesar das referências à fatos reais e à linguagem jornalística. É possível dizer que o filme de Orson Welles não tem a intenção primordial de esclarecer, opinar, discutir e analisar a vida de William Hearst. Se fosse este o caso, o diretor teria colocado depoimentos de familiares de Hearst, mostrando suas posses, imagens reais da vida do empresário, fazendo imagens *in loco* (como a casa aonde Hearst viveu, ou algum dos prédios aonde trabalhava), ou outros recursos conhecidos da linguagem dos documentários. Welles queria criar emoções sobre a vida de um magnata que tinha dinheiro para tudo, mas, mesmo assim, tinha dificuldades para ser feliz. Esta história, real ou não, é um prato cheio para Welles falar sobre poder, dinheiro e felicidade.

A simples presença ou não de elementos reais em documentários e filmes de ficção não é decisiva na classificação dessas obras. Entretanto, a presença do fato real como ponto de partida e suas repercussões são os elementos definidores na existência dos documentários. Se o espectador vier a duvidar da veracidade de um fato real e, conseqüentemente, do tema do documentário, o filme perde seu valor como documentário. É possível que esta obra seja jogada para o outro lado da trincheira e vire um filme de ficção. Se o espectador duvidar da veracidade de um fato supostamente real em um filme de ficção, esta obra não perde o seu valor. O cinema de ficção existe independentemente dos fatos abordados serem verdadeiros ou não. Os documentários não sobrevivem se o fato real fundamental for considerado falso.

Um documentário sobre a morte de um cantor de rock, por exemplo, tem sentido enquanto se tem certeza que este cantor está morto. Se ele aparecer vivo, por qualquer motivo, depois de anos, o documentário perde totalmente o seu valor. No máximo, este documentário ganha um valor de relíquia pelo fator do inusitado. Mas se um filme de ficção conta a mesma história da morte deste cantor de rock, este filme nunca perde o seu interesse se o personagem aparecer vivo. A intenção do diretor de provocar sensações, emoções e explorar a imaginação humana continua inalterada.

Se os documentários procuram informar, debater e opinar sobre fatos reais, podemos dizer então que eles estão diretamente ligados ao jornalismo, que busca exatamente as mesmas coisas.

## II - A narrativa da realidade

*Toda reportagem é, de início, um conto, um conto que o jornalista escreve baseado em coisas presentes, atuais.*

Antônio Olinto

A pergunta que perpassa esta reflexão está relacionada à necessidade de descobrir quais os pontos de convergência entre jornalismo e os documentários cinematográficos, dentro do gênero da reportagem. Portanto, cabe refletir sobre quais são os parâmetros que diferem o jornalismo das outras produções. É necessário separar o jornalismo das outras atividades veiculadas através dos meios de comunicação de massa, como a música, o cinema e a poesia. Essas atividades artísticas disputam espaço com o jornalismo no rádio, na televisão, na tela de cinema, mas não são produtos jornalísticos necessariamente. Entretanto, é importante ressaltar que esta pesquisa não procura negar a possibilidade de se misturar arte com jornalismo. Essa confusão acontece no momento que obras de arte e jornalismo são misturados e veiculados nos mesmos suportes de comunicação de massa. Observa-se que o jornalismo pode ser considerado uma obra de arte e que certas obras de arte podem conter elementos jornalísticos. Essas possibilidades são exceções no entanto. É necessário também definir o gênero da reportagem no intuito de tentar enquadrar os documentários como parte deste tipo de jornalismo.

Não é no momento do choque de um carro com um poste, interrompendo a distribuição de energia elétrica que este fato vira notícia. A sociedade se acostumou a conviver com o jornalismo – principalmente a partir da segunda metade do século

XX – e aprendeu a adivinhar e a procurar quais serão os fatos abordados pela imprensa. O acidente de trânsito que deixa milhares sem luz é um fato jornalístico, ninguém tem dúvida que esta será uma das manchetes dos jornais do dia seguinte e tema instantâneo dos meios jornalísticos mais dinâmicos (rádio, tv e internet).

Entretanto, antes de ser fato jornalístico, o choque de um automóvel com um poste é apenas um fato físico. Suas conseqüências também merecem tratamento jornalístico, mas, antes disso, são apenas conseqüências. De tanto conviver com jornais (praticamente perseguindo a sociedade atrás de manchetes), o público esquece que os acontecimentos do mundo podem seguir com normalidade sem a cobertura da imprensa. Seria impossível imaginar a sociedade moderna sem o trabalho jornalístico. Pode-se dizer que o jornalismo é um dos responsáveis pela organização da sociedade da maneira que está hoje. Seria impossível imaginar o choque de um carro num poste, seguido de interrupção no fornecimento de energia, sem que este vire notícia.

O jornalista é a pessoa que transforma o acidente em notícia, o médico em vilão, o poste em personagem. O mundo acontece independentemente da existência da atuação da imprensa. Muitos fatos não aparecem nos jornais. É o jornalista quem seleciona quais são os fatos noticiáveis e quem coloca a manchete na capa. O presidente pode morrer sozinho, sem a intervenção da imprensa. “Notícia não é a morte do ditador, mas o relato que é feito dessa morte” (Charnley *apud* Sodré e Ferrari, 1986, p. 17). É impensável nos dias de hoje uma nação ter um presidente morto que não vire notícia em todos os jornais do país. Ainda assim, a morte do presidente é apenas um fato físico na sua natureza. O seu valor jornalístico é dado pelo jornalista. Na função de mediador, o jornalismo apropria-se de uma realidade, devolvendo-a ao consumo social, delimitando fronteiras e colocando-se como instância suprema no sentido de definir para as sociedades o que é realidade relevante (Henn, 1996). A realidade, o mundo, existe sem o jornalismo, mesmo que o desenvolvimento da sociedade esteja diretamente ligado à existência da imprensa. Mas o jornalismo não existe sem a realidade. Não existe a capa da morte do presidente, se o presidente continua vivo. Não existe cobertura da falta de luz por

causa do acidente do automóvel com o poste se um carro não bater realmente num poste. O jornalismo depende da realidade mais do que tudo. A sociedade também depende do jornalismo, mas numa escala menor.

Quando usa as expressões *objetivamente necessário* e *necessidade social irrecusável* sobre o jornalismo, Hudec dá e medida verdadeira do valor da imprensa na atualidade. Competente ou incompetente, ético ou não, sério ou não, o jornalismo se tornou um instrumento fundamental para a vida do homem no último século. Ganhou esta importância juntamente com a revolução burguesa, industrial e capitalista, sobretudo no século XIX. Foi precisamente no jornalismo que, refletindo e influenciando toda a vida das nações, se tornou um instrumento indispensável de apoio destes processos revolucionários que tinham um crescente impacto diário sobre as massas (Hudec, 1980).

Por toda esta importância do jornalismo, não imaginamos mais o carro batendo no poste somente como uma colisão de um automóvel com um objeto inanimado. Pensamos nas conseqüências, repercussões e análises do fato. O jornalista é o sujeito que ganhou a credencial da sociedade para transformar um fato banal em algo importante, essencial, relevante.

O jornalismo é, antes de mais nada, o ramo de atividade do jornalista (Ferreira, 1989). Sem o profissional que exerce o jornalismo, a atividade não existe. Portanto, antes das definições mais profundas sobre o jornalismo, é necessário estabelecê-lo como uma atividade conduzida por pessoas. Os fatos, a realidade, a narrativa, a reportagem e a linguagem são os elementos que formam esta atividade, entre muitos outros elementos. Mas todos esses elementos são ordenados por jornalistas.

Ainda assim, o foco daqui para frente serão os elementos abstratos que compõem o jornalismo e não os elementos humanos. Nesta pesquisa, fica claro que o jornalismo foi elevado por diversos autores como uma atividade mais abrangente do que as escolhas do homem, do jornalista. Os autores estão certos, mas essas escolhas dos elementos que farão parte das obras jornalísticas se processam no cérebro

humano e este detalhe passa despercebido em diversas definições. Dentro das possibilidades do jornalismo (informar, analisar, opinar e debater fatos reais ou possíveis), somente a ação de informar pode ser considerada fria e ser aceita como uma habilidade independente das convicções morais e éticas do jornalista. Todas as outras são atividades que dependem da bagagem intelectual do profissional.

Vladimir Hudec, define jornalismo como:

*(...) conjunto de materiais escritos e impressos, falados ou visuais, muitas vezes em combinação, que, de uma forma documental, descrevem a realidade social atual, especialmente a de importância universal, e que através da multiplicação por diversos meios de comunicação social têm impacto de massas sobre um público diferenciado. (Hudec, 1980, p. 41)*

E vai além:

*O jornalismo orienta socialmente esse público, formula e exprime as suas diferentes opiniões, atitudes e ações sociais, as suas concepções do mundo, dá uma idéia dos múltiplos fenômenos, processos e tendências contemporâneos em toda a sua complexidade, das leis que determinam a função e o desenvolvimento da vida econômica, socio-política, intelectual e ideológica da sociedade, a partir das posições partidárias e de classe. (...) Como fenômeno social, o jornalismo é matéria de investigação, de estudo científico e de ensino. (Hudec, 1980, p. 41)*

A definição de Hudec deixa de fora uma distinção: a dissecação do fato real como ponto de partida único e definidor no jornalismo. As artes podem suprir boa parte do conceito do autor. Hudec acredita que o jornalismo é um conjunto de materiais que descreve a realidade social atual e produz impacto de massas sobre um público diferenciado. Ele também diz que o jornalismo orienta socialmente este público, formula e exprime as suas diferentes opiniões, atitudes e ações sociais, as suas concepções de mundo, etc.

Tanto a música, quanto o cinema, a fotografia, a poesia, a literatura e todas as outras artes podem descrever a realidade social atual. As artes também podem

produzir um impacto sobre as massas e ser difundidas em meios de comunicação de massa. As artes também podem orientar socialmente o público, formular e exprimir diferentes opiniões, atitudes e ações sociais. No entanto, é claro para a sociedade que o jornalismo não é poesia ou música. É verdade que em alguns momentos o jornalismo se mescla com algumas dessas formas de arte como a literatura (com os livros-reportagem), o cinema (com os documentários e filmes baseados em fatos reais ou em acontecimentos históricos) e a fotografia. Esta mistura é, inclusive a principal dificuldade de análise e o próprio tema desta pesquisa. Mas, de uma maneira geral, o público sabe diferenciar o jornalismo do que é considerado arte.

A arte pode ser baseada na realidade: a música pode falar da condição da periferia das grandes cidades, o cinema pode mostrar os costumes dos nossos tempos, a fotografia pode registrar o aspecto físico das cidades em que vivemos. Mas a temática da realidade não coloca essas manifestações ao lado do jornalismo necessariamente. Historiadores podem utilizar obras de arte para mostrar como era a realidade no passado. O naturalismo da poesia de Álvares de Azevedo pode mostrar como era a juventude amaldiçoada pela tuberculose e pela bebida no século XIX. A simplicidade do rock no início dos anos 50 pode exemplificar a aparente ingenuidade dos jovens nesta época. O psicodelismo nas manifestações culturais dos anos 60 e 70 retrata uma sociedade que convivia com a descoberta das drogas alucinógenas e com a luta pela liberdade de pensamento. A arte serve como um retrato da realidade social atual. Essa função não é privilégio do jornalismo. “O jornalismo (...) se constrói sobre os fatos presentes, seu tempo é o presente, os momentos mais tensos e explosivos do cotidiano são sua matéria prima” (Bianchin, 1997, p. 53).

Também não é exclusividade do jornalismo causar impacto. A arte está sendo veiculada nos meios de comunicação de massa em programas de entretenimento e canais e estações radiofônicas de música, por exemplo. Portanto, pode propor e causar transformações na sociedade. A música está nos programas de tv, assim como o cinema. A poesia pode estar publicada em jornais. Um manchete de um jornal sobre um esquema de corrupção em altos escalões de um governo pode mudar a estrutura política de um país. Mas a música que fale das desigualdades raciais, por

exemplo, também pode levantar um bandeira em favor de uma causa e provocar novas reações do público. Mais que o jornalismo, as artes podem orientar os costumes de uma sociedade, lançando modas de vestuário, linguajar e de pensamento. A arte também é opinião, análise e debate da realidade.

Portanto, a definição de Hudec não separa o jornalismo de outras manifestações veiculadas nos meios de comunicação de massa. Assim como acontece com os documentários, o jornalismo pode acabar usando elementos do imaginário, da mesma forma que a arte pode utilizar fatos reais para causar sensações, emoções e ampliar a imaginação do ser humano. Entretanto, o fato real continua sendo o ponto de partida de documentários e do jornalismo, ao passo que a análise, debate e esclarecimento de fatos reais nunca será a principal missão da arte.

Kunczik também se preocupou em diferenciar o jornalismo de outras atividades que ele menciona aqui como entretenimento.

*(...) o jornalismo é considerado a profissão principal ou suplementar das pessoas que reúnem, detectam, avaliam e difundem as notícias; ou que comentam os fatos do momento. Nessa definição, o entretenimento se separa do jornalismo. (Kunczik, 1988, p. 16)*

O jornalismo é uma atividade que tem o compromisso de explicar, informar, analisar e opinar sobre os acontecimentos do mundo real, utilizando-se de simulações e elementos não reais somente quando estes reafirmam o compromisso com o fato real, ou seja, somente quando usados para ilustrar, explicar, informar, analisar, debater ou opinar sobre os acontecimentos do mundo. Além disso, o jornalismo não existe sem linguagem e um direcionamento ao público. A arte, por sua vez, pode estar representada por um único objeto, como é o caso das artes plásticas. O jornalismo nunca poderá se expressar através de objetos. Somente através da linguagem o público entra em contato com a imprensa. Sem um público, definido ou não, o jornalismo também não tem sentido de existir. A função do jornalista é apurar, organizar, interpretar e expor os fatos para que o público se informe, debata, analise ou opine sobre os acontecimentos. A arte pode existir como expressão individual,

sem compromissos com um público, ao contrário do jornalismo. É essa distinção entre arte e jornalismo que é importante para a análise dos documentários como produto essencialmente jornalístico.

*Eu diria até que o jornal é exatamente uma contínua luta pela fixação de realidades, uma tentativa de captar, nos acontecimentos cotidianos, algumas verdades particulares e permanentes da vida do homem. (Olinto apud Bianchin, 1997, p. 45)*

Ronaldo Henn em *Pauta e Notícia* define bem a relação fraternal e essencial entre o jornalismo e os acontecimentos, a realidade:

*Os acontecimentos configuram a matéria bruta essencial do mundo jornalístico. Boa parte das operações processadas neste ambiente buscam, em última instância, dar conta dos acontecimentos que se proliferam infinitamente no planeta, selecionando-os e ordenando-os segundo codificações que misturam regras técnicas, interesses diversos, como também apelos de grande carga subjetiva e emocional. (Henn, 1996, p. 59)*

Em dois momentos deste trecho Henn confirma as bases da discussão colocada nesta pesquisa. A primeira noção importante do seu pensamento correlacionada com as definições mostradas aqui se apresenta quando ele classifica os acontecimentos como a *matéria essencial do mundo jornalístico*. O autor usa o termo *essencial*, dando a conotação exata da relação entre o jornalismo e a realidade. Ele também não deixa de citar que o jornalismo divulga apelos de carga subjetiva e emocional. Essa característica relatada por Henn é o ponto de flutuação do jornalismo em outras áreas, como a arte e o entretenimento. O apelo emocional pode confundir o público no jornalismo, afinal, a idéia não era ser objetivo na narração dos acontecimentos? Mas a sensibilidade é inerente ao ser humano e, portanto, à realidade. Ela atravessa as colunas da objetividade, pregadas no jornalismo com o intuito de apresentar esclarecimentos relacionados aos fatos reais da maneira mais pura possível. A carga subjetiva e emocional vai dar elementos para o público fazer os seus julgamentos sobre os fatos, uma vez que o riso, o choro, o espanto, são manifestações do ser humano, são maneiras de opinar sobre os acontecimentos. O choro triste vem depois de um fato ruim, as lágrimas alegres podem aparecer depois de uma conquista difícil. O riso pode vir depois de uma declaração infeliz, em tom de

deboche. A emoção, no final das contas, aparece no jornalismo como mais uma forma de dar dimensão aos fatos, de esclarecer sobre os acontecidos, de narrar os acontecimentos. A emoção, que tanto aparece em filmes, também pode ser jornalística quando usada para medir a importância dos acontecimentos.

Para o andamento do estudo também é importante separar as partes que constituem o jornalismo, sobretudo o gênero da reportagem. Esta palavra tem dois sentidos: se designa o setor das redações que trata da apuração e codificação de dados, em geral, também é um gênero jornalístico diferente da notícia por vários aspectos (Lage, 1998). A primeira parte define um local ou um grupo de pessoas onde são produzidas as notícias, as reportagens, enfim, onde o conteúdo básico do jornalismo é elaborado. Também é conhecido como redação. Mas, para este estudo, a definição de reportagem que interessa está no outro lado. Ou seja, é necessário definir a atividade da reportagem e tratá-la como gênero.

Segundo Lage, o primeiro aspecto que diferencia a reportagem da notícia é que a reportagem não cuida da cobertura de um fato ou de uma série de fatos, mas do levantamento de um assunto conforme ângulo preestabelecido. Noticia-se que um governo foi deposto; fazem-se reportagens sobre a crise político-institucional, econômica, social, sobre a reconfiguração das relações internacionais determinada pela substituição do governante, sobre a conspiração que levou ao golpe, sobre um ou vários personagens envolvidos no episódio, etc (Lage, 1998). O repórter, para cumprir o papel de trazer tantos pontos de vista e significados para uma história, vai trazer informações mais subjetivas, como depoimentos mais emotivos e utilizar o seu olho como uma fonte importante de busca de novas informações e interpretações. Ele deve ir além dos fatos e encontrar novos ângulos sobre o tema do seu trabalho. Em alguns momentos, a reportagem pode se confundir com o artigo ou até com um conto, como veremos adiante. Portanto, é possível dizer que a reportagem é uma maneira mais abrangente e autoral de se abordar os fatos reais – a matéria fundamental do jornalismo. Reportagens tentam dar sentido ao todo, tentam compor significados para um conjunto de notícias relacionadas, tentar explicar, analisar e debater o mundo e não apenas noticiar os fatos que compõem a realidade.

Segundo Sodré e Ferrari (1986), a reportagem tem quatro características principais:

- a) predominância da forma narrativa;
- b) humanização do relato;
- c) texto de natureza impressionista;
- d) objetividade dos fatos narrados.

Conforme o assunto ou o objeto em torno do qual gira a reportagem, algumas dessas características poderão aparecer com maior destaque. Mas será sempre necessário que a narrativa (ainda de forma variada) esteja presente numa reportagem, ou não será reportagem (Sodré e Ferrari, 1986). Os autores definem narrativa como todo e qualquer discurso capaz de evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado em um espaço determinado. A narrativa também pode ser definida como uma exposição minuciosa ou como sinônimos de expor, contar e relatar (Ferreira, 1989). Na visão de Genette a narrativa é “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais precisamente da linguagem escrita” (Genette *apud* Bianchin, 1997, p. 52).

A reportagem é, portanto, a narrativa dos acontecimentos reais. A narrativa é o elemento mais importante da reportagem porque dá a liberdade para que o trabalho fique livre enquanto sua forma e tema. É a narrativa que torna a reportagem uma atividade livre na forma e na temática. A única prisão da reportagem torna-se o mundo real, o ponto de partida e horizonte definidor da atividade, mesmo que seja acrescentados elementos não reais ao longo da narrativa. As outras características citadas por Sodré e Ferrari (1986) são secundárias: a humanização do relato pode ser mínima em reportagens sobre dados econômicos, por exemplo; o texto (ou a linguagem visual e falado, no caso da tv, cinema e rádio) não é necessariamente impressionista em veículos mais sóbrios, onde o choque não é um fator relevante; a objetividade dos fatos pode ficar em segundo plano em reportagens analíticas. O fato

é que a narrativa sempre vai estar presente. A exposição minuciosa dos fatos é a característica principal da reportagem.

*(...) a narrativa não é privilégio da arte ficcional. Quando o jornal diário noticia um fato qualquer, como um atropelamento, já traz aí, em germe, uma narrativa. O desdobramento das clássicas perguntas a que a notícia pretende responder (quem, o quê, como, quando, onde, por quê) constituirá de pleno direito uma narrativa, não mais regida pelo dia-a-dia, pelos pontos rítmicos do cotidiano que, discursivamente trabalhados, tornam-se reportagem. (...). A reportagem constitui, assim, basicamente, um dos gêneros jornalísticos. (Sodré e Ferrari, 1986, p. 11)*

Vivaldi define reportagem como relato jornalístico essencialmente informativo, de cunho mais ou menos literário, concebido e realizado segundo a personalidade do jornalista (Vivaldi, 1993). Todas as definições apresentadas servem para o enquadramento dos documentários como produto jornalístico dentro do gênero da reportagem.

Existem diversas formas de se montar, escolher e de apresentar uma reportagem. Sodré e Ferrari definem que a reportagem, assim como a notícia, tem as funções de *anunciar*, *denunciar*, *enunciar* ou *pronunciar*. Estes conceitos, segundo os autores, estabelecem tipos de reportagem de acordo com o enfoque, linguagem e tratamento dos fatos e das fontes.

Anunciar é simplesmente relatar os fatos, construir um texto com base nas informações obtidas sem fazer nenhum tipo de análise. Enunciar é uma forma de reportagem que também não traz análise nem interpretação dos fatos, mas organizada de forma a reconstruir a ação. O texto é narrativo, mas o autor, enquanto repórter, não aparece. Estruturas como *as autoridades afirmam que*, tradicionais no texto jornalístico e reveladoras da presença do repórter, do trabalho de reportagem, quase não aparecem. Pronunciar é a função que assume a reportagem que se pronuncia sobre o assunto da matéria. Neste tipo de texto, o repórter manifesta, implicitamente, sua posição em relação aos fatos que está narrando. A função de denunciar aproxima-se muito da de se pronunciar. Na denúncia, o jornal elege um assunto que merece ser tratado de forma crítica, de tal modo que desperte providências da

autoridade responsável pelos acontecimentos. Existe, por trás da matéria, um julgamento, um pronunciamento do veículo ou do repórter, assumindo que aquela situação não está correta e deve ser modificada.

Geralmente, os trabalhos jornalísticos de denúncia estão relacionados com a apresentação de fatos que estão fora da lei. Nesse tipo de reportagem, o veículo assume a postura de fiscalizador da sociedade, como se tivesse poder de polícia ou como se assumisse as funções do Ministério Público. A denúncia é uma das formas que os veículos jornalísticos usam para buscar credibilidade, respeito entre os colegas profissionais e audiência. São as denúncias que costumam chamar mais a atenção do público. É um tipo de reportagem que mostra o *outro lado da moeda* ou uma faceta de um mundo desconhecido do público, o mundo da ilegalidade. Este tipo de trabalho pode mexer nas estruturas políticas, sociais e culturais da sociedade e, portanto, trata-se do tipo de jornalismo mais transformador do seu meio. É o momento onde os jornais deixam de apenas assistir e relatar os acontecimentos para mudar e influir nos fatos reais. Boas denúncias podem resultar em repercussões e até levar à queda de presidentes e autoridades. Por todos esses motivos é um tipo de reportagem das mais desejada por jornalistas. Um trabalho de denúncia pode tirar um repórter do anonimato.

Os conceitos acima citados são identificáveis em um gênero de reportagem muito similar aos documentários. Os livros-reportagem são livros comuns, mas concebidos em termos jornalísticos (Sodré e Ferrari, 1986). Ou seja, são livros comprometidos a esclarecer, debater e opinar sobre fatos reais. Estão enquadrados dentro do gênero da reportagem porque têm narrativa livre, abordam os fatos e suas relações e correlações das maneiras mais diversas possíveis, diferente da notícia, que relata e de maneira franca e simples os fatos palpáveis e objetivos (Bianchin, 1997). Ernest Hemingway, Truman Capote, George Plimpton, Gay Talese, Tom Wolfe, Norman Mailer, George Orwell, Euclides da Cunha e Gabriel García Márquez são alguns exemplos de escritores e jornalistas que realizaram livros-reportagem (Sodré e Ferrari, 1986). *Tempo de Viver*, de Hemingway; *A Mulher do Próximo*, de Talese;

*Cartas Abertas ao Presidente*, de Mailer; *À Sangue Frio*, de Capote; *Os Sertões*, de Cunha; são alguns exemplos clássicos desse tipo de jornalismo (ou literatura).

Se a confusão entre documentários e filmes de ficção está instaurada por conta de algumas exceções dos dois gêneros que insistem em transitar justamente em cima da linha que os divide, o problema entre literatura e jornalismo é a própria aproximação de ambos. A dificuldade de dividir os livros-reportagem entre jornalismo e literatura existe porque os livros-reportagem fazem parte de um gênero que se estabeleceu na confluência de estilos. Também chamado de *romance-reportagem*, os livros-reportagem são a definição da própria linha tênue entre jornalismo e literatura. Todas as obras citadas acima pegaram fatos reais e fizeram abordagens complexas sobre esses acontecimentos, acrescentando o máximo de descrição, de detalhes e de instrumentos para o leitor entender o objeto do livro. Se enquadram dentro do jornalismo porque fazem a análise, debatem e esclarecem os acontecimentos, mesmo que introduza diálogos e descrições romanceadas. Como nos documentários, os elementos não reais presentes nos livros-reportagem existem para fazer analogias e ilustrar os acontecimentos. São recursos que visam esclarecer ainda mais os fatos.

Vivaldi defende que tanto a reportagem como os artigos e as crônicas jornalísticas sempre estão no limite entre jornalismo e literatura quando autênticos e profundos. São parte do jornalismo porque são concebidos ao redor da atualidade e o seu interesse é a comunicabilidade, porque estão escritos com o propósito de informar, orientar e distrair. São literatura porque tanto a reportagem (ou os livros-reportagem) quanto a crônica e o artigo estão além da comunicação, do factual e da atualidade. São a expressão de uma personalidade literária, de um estilo, de um modo de existir pessoal, de uma maneira de conceber o mundo e a vida (Vivaldi, 1993).

Num outro campo de análise, percebemos que os livros-reportagem estão mais distantes da notícia do que da literatura. Há um certo paradoxo nesse pensamento: os livros-reportagem são produtos do jornalismo e existem perto da fronteira entre a literatura e o jornalismo, mas residem longe da notícia. Ambos,

notícia e livro-reportagem, têm como objeto de abordagem o real, os fatos. Mas a notícia, matéria-prima da reportagem, é factual, enquanto o livro é atemporal e documental. É como se o livro-reportagem fosse um morador de Uruguaiana, na fronteira entre Brasil e Argentina. Apesar de ser brasileiro, é mais argentino do que paulista, carioca ou baiano. Gaúchos, paulistas e baianos possuem o mesmo passaporte, mas os cidadãos de Uruguaiana tem mais identificação com os argentinos. Os livros-reportagem sofrem da mesma crise de identidade.

Fica evidente que os livros-reportagem se diferem enormemente das notícias, pois não são resumos nem escritos sucintos. Pelo contrário, têm o propósito de aprofundar ao máximo possível o tema que abordam. São uma explicação, o aprofundamento dos acontecimentos. Tratam de assuntos ou contam histórias carregadas de um interesse que varia pouco com o passar do tempo e menos ainda com a mudança de região geográfica. Outra grande diferença entre os livros-reportagem e as reportagens de veículos é justamente a carga de emoção. Mesmo que esta nem sempre esteja presente em alguns relatos feitos por jornalistas que procuraram distanciar-se da história, a emoção é fator determinante no envolvimento do leitor com o relato. Ao escrever um livro, o autor, jornalista ou não, não precisa preocupar-se em ser objetivo ou seguir padrões de linguagem estabelecidos pelos veículos de jornalismo comum. Ele tem a liberdade de trazer o leitor para perto, deixa transparecer seu envolvimento com ou na história.

Do ponto de vista jornalístico, esse envolvimento explícito, poderia acabar com a credibilidade do autor. Mas esse namoro pode sugerir um maior entendimento do repórter pelo assunto e, portanto, mais esclarecedor será o relato. Quanto mais emoção, mais real fica a história aos olhos do leitor. Mais elementos o público tem para fazer julgamentos e para conhecer a história a fundo. A emoção é no jornalismo um instrumento de estabelecimento do grau de relevância dos fatos, uma maneira de se entender as repercussões causadas pelos acontecimentos. A emoção dá dimensão aos fatos. Mas, ao mesmo tempo, os jornalistas valem-se da prática de investigação e apuração para cercar a história central de fatos correlacionados, que ampliam a compreensão do leitor e dimensionam a história num contexto. Exatamente como se

deve fazer em uma boa matéria ou reportagem: contextualizar as histórias e os dados obtidos. Cada jornalista assume, inevitavelmente, devido a sua condição de ser humano, uma posição em relação ao que está descrevendo, e no livro está a oportunidade de manifestar-se a respeito, sem medo de ferir a busca da objetividade que cerca os veículos de jornalismo e norteia o trabalho da maioria dos repórteres.

Os livros-reportagem vão transitar num sub-gênero da reportagem, um campo de difícil definição. Vivaldi identifica um tipo de jornalismo denominado de *grande-reportagem* ou *reportagem interpretativa* ou *jornalismo de profundidade*. É uma prática que se difere pelo seu grau de apuração e pela grandeza e profundidade do escritor – ou jornalista – e do resultado final de seu trabalho (Vivaldi, 1993). Não há fórmulas para ou receitas infalíveis para se conceber grandes-reportagens segundo o autor. O segredo está no jornalista e na sua capacidade de aprofundar os assuntos. Vivaldi sustenta que este tipo de reportagem depende de identificação dos pontos valiosos e significativos do mundo, das coisas, do ser humano de suas realizações. Os livros-reportagem vão andar por esta linha, às vezes caindo nos encantos da literatura e por vezes na objetividade do jornalismo. Um livro-reportagem seria apenas uma grande-reportagem encadernada em formato de livro e vendida em livrarias. As formas de se conceber um livro-reportagem são tão diversas que seria impossível definir seus padrões a ponto de achar confluências que determinem as diferenças entre este jornalismo e a literatura. Mais uma vez, como no caso do duelo entre filmes de ficção e documentários, a intenção dos autores e o compromisso com a realidade são os fatores que permeiam a existência dos livros-reportagem como obras distintas dos livros de literatura de ficção.

Outra classificação proposta por Sodré e Ferrari (1986) está relacionada ao tipo de narrativa e ao tipo de história que motiva a matéria. Os autores identificam três tipos essenciais de reportagem. A *reportagem de fatos (fact-story)* é o “relato objetivo dos acontecimentos”, narrados sucessivamente por ordem de importância, em pirâmide invertida. A *reportagem de ação (action story)* é mais movimentada. Também em forma de pirâmide invertida, apresenta as informações de forma enunciativa, fazendo com que o leitor “fique envolvido com a visualização das cenas,

como num filme”. E, finalmente, a *reportagem documental (quote-story)* é a mais objetiva das reportagens. Apresenta os dados e as citações que comprovam sua relevância. Aproxima-se muito da pesquisa devido a sua característica expositiva e pode adquirir “cunho pedagógico” e também se pronunciar sobre o tema em questão.

Há um outro tipo de reportagem descrito pelos autores. O *perfil* é um tipo de trabalho que dá ênfase ao personagem, ao invés de focalizar os acontecimentos.

*Há muitas maneiras de escrever uma história., mas nenhuma pode prescindir de personagens. Também são inúmeras as formas de apresentá-los, caracterizá-los ou fazer com que atuem. De qualquer modo, existe sempre um momento na narrativa em que a ação se interrompe para dar lugar à descrição (interior ou exterior) de um personagem. É quando o narrador faz o que, em jornalismo, convencionou-se chamar de perfil. (Sodré e Ferrari, 1986, p. 125)*

Em jornalismo, perfil significa enfoque na pessoa – seja uma celebridade, seja um tipo popular, mas sempre o focalizado é protagonista de uma história: sua própria vida. Diante desse herói (ou anti-herói), o repórter tem, via de regra, dois tipos de comportamento: ou mantém-se distante, deixando que o focalizado se pronuncie, ou compartilha com ele um determinado momento e passa ao leitor essa experiência. (Sodré e Ferrari, 1986). No primeiro caso, temos a entrevista clássica, que não exige necessariamente o contato pessoal. Pode ser feita por telefone ou por escrito. O texto consiste numa apresentação sumária, feita de dados referenciais, seguida de perguntas e respostas. Na maioria dos casos, termina com a palavra do entrevistado. Há dois tipos básicos de perfis: o do *indivíduo* e do *tipo* ou *estereótipo* ou ainda.

O perfil do indivíduo é um trabalho jornalístico que tenta ressaltar as características de uma pessoa especial, famosa ou não, importante ou não, que se destacou – ou se destacará – na opinião pública por algum motivo. O repórter busca as histórias de vida, opiniões de pessoas próximas, enfim, o jornalista tenta mostrar exatamente *quem* é este personagem. A técnica é descrevê-lo com o maior número de detalhes possíveis, seus gestos, seus pensamentos, suas preferências pessoais, seus objetivos, sua casa, etc. O perfil de tipos é uma reportagem que busca identificar e

classificar um grupo de pessoas através da personalidade de um ou mais integrantes do grupo. Neste caso, a missão do repórter é mostrar para o público quem são os *jogadores de futebol*, ou os *padeiros*, os *taxistas*. Dessa maneira, o jornalista vai atrás dessas pessoas e faz um perfil de um sujeito que seja representativo da maioria, que seja a média de todos. Ele pode descrever toda a vida de um taxista, por exemplo, mas este profissional não é especial ou está em destaque na opinião pública, mas ele tem valor jornalístico porque representa toda uma classe que pode ou não estar em evidência no noticiário. Através de um exemplo, o repórter tenta mostrar como funciona um grupo todo.

Sodré e Ferrari (1986), na mesma obra, têm uma classificação para os tipos de abertura para uma reportagem. O lead – técnica que consiste em citar e ordenar os fatos da notícia ou reportagem logo no primeiro parágrafo de texto – é fundamental para o sucesso de uma narrativa, pois ele vai fazer o leitor decidir se vale a pena apostar seu tempo para ler o texto até o final ou se ele vira a página naquele momento. Os autores apresentam os seguintes tipos de propósitos em aberturas: *realçar a visão* (abertura fotográfica, cinematográfica ou descritiva) é aquela que aposta em uma imagem, reconstruindo a cena mais interessante da história. *Realçar a audição* (abertura-citação-declaração – real ou imaginária) é a função de leads que começam com uma declaração forte e interessante de algumas das fontes. *Realçar a imaginação* (abertura comparativa ou imaginativa) é fazer o leitor buscar imediatamente na memória uma imagem, ou construí-la no momento em que lê o texto. *Realçar a pessoa* é uma forma de começar um texto colocando o leitor na cena (usar o “você” nas frases) ou o próprio autor do texto. *Jogar com fórmulas* é usar clichês ou frases feitas no começo do texto. Um tipo parecido de abertura, *Jogar com as palavras*, tira partido de trocadilhos, paradoxos ou anedotas.

### III - Seqüestros, personagens, lutas: compreensão da realidade

Três documentários foram escolhidos para exemplificar e ilustrar os resultados dessa pesquisa: Um dia em setembro (1999) de Kevin MacDonald, vencedor do Oscar de melhor documentário em 1999; Quando Éramos Reis (1996) de Leon Gast, vencedor do mesmo prêmio em 1996; e Dancemaker – Paul Taylor (1998), de Matthew Diamond, indicado ao Oscar de melhor documentário em 1998.

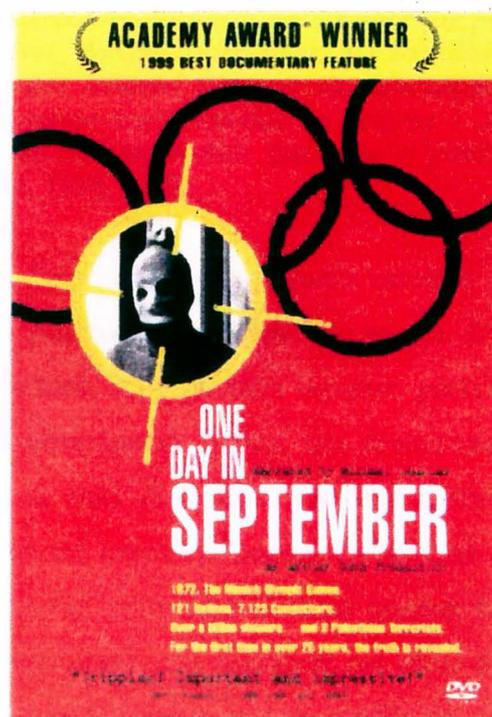
#### 1. Ninguém imaginava o que estava para acontecer

*Sempre me ensinaram que não haveria futuro para nós a não ser que voltássemos às terras palestinas. Caso contrário passaríamos a vida como refugiados, privados dos direitos humanos. Então, juntei-me ao movimento de libertação. Recebi uma arma e ensinaram-me a usá-la. Pela primeira vez na vida, me senti um palestino de verdade.*

Jamal Al Gashey

O documentário Um Dia Em Setembro (1999), de Kevin MacDonald, foi o vencedor do prêmio de melhor documentário de longa metragem no 72º Prêmio da Academia Americana de Artes e Ciências, o Oscar. O filme conta a história do seqüestro de onze atletas israelenses durante a Olimpíada de Munique, em 05 de setembro de 1972, por oito terroristas palestinos. O documentário é apresentado com imagens da época registradas principalmente pelos veículos jornalísticos que cobriam o evento e depoimentos recentes com alguns personagens envolvidos direta ou indiretamente no caso. O único terrorista vivo que participou do seqüestro conta

como foram os acontecimentos na Alemanha e o planejamento do crime. Em outras 17 entrevistas, diversas autoridades da época também discorrem e analisam o episódio, assim como familiares das vítimas, jornalistas e atletas. O seqüestro terminou com a morte dos onze atletas israelenses e de cinco terroristas. Três palestinos foram presos, mas nunca julgados.



Capa do DVD de Um Dia em Setembro

Arquivo IMDB

Do ponto de vista jornalístico, a primeira coisa a ser analisada sobre Um Dia em Setembro é sua pauta, seu tema ou o assunto. A pauta, nos meios de comunicação, pode ser considerada como um roteiro dos fatos que devem ser dados pela reportagem e a indicação sobre como o tema deve ser tratado (Ferreira, 1988). Em linhas gerais, é a reunião dos assuntos abordados pelos jornalistas durante um dia, uma edição de jornal ou de programa jornalístico. Entretanto, há uma outra definição de pauta. No jornalismo, o assunto, o tema ou o objeto de uma determinada reportagem ou notícia é também chamado de pauta. Portanto, a pauta pode ser a reunião de indicações e sugestões de temas a serem abordados num dia, ou pode ser o próprio assunto. Lage (2001) afirma que a denominação de pauta aplica-se a duas coisas. A primeira e mais abrangente é o próprio planejamento das atribuições do dia.

O segundo sentido de pauta é atribuído a cada item desse planejamento, quando destinado a um repórter.

Henn destaca a função de seleção da pauta (ou *das pautas*):

*A definição do que é acontecimento passa necessariamente pela noção dos que é noticiável. Porque ocorrências, nas sociedades, explodem aos milhões, mas somente algumas são interpretadas como tal e passíveis de serem transformadas em notícias. (...) É através da pauta que os acontecimentos ganharão o possível formato de notícia. (Henn, 1996, p. 70)*

O tema – ou pauta – de Um Dia Em Setembro é um evidente exemplo de material jornalístico. São muitos os critérios possíveis de seleção de pautas. Eles mudam de veículo para veículo, editor para editor, repórter para repórter, pauteiro para pauteiro, país para país. Numa revista feminina do Japão, um determinado acontecimento da realidade pode virar notícia, mas esse tema não vira material jornalístico num rádio-jornal econômico do México necessariamente. Os critérios de seleção de notícia são os mais variados possíveis, entretanto o senso comum nos esclarece que alguns fatos são típicos temas jornalísticos que aparecem nas capas dos principais veículos do mundo. A chamada *grande imprensa* tem predileção por assuntos que atingem o maior número de pessoas e que chamem a atenção pelo fator inusitado, pela exceção. Temas que envolvam grandes conflitos mundiais ou regionais, ou grandes quantidades de dinheiro, de vidas, personalidades, enfim, pautas que envolvam grandes números também são notícia. Fatos que fujam do comum, da normalidade, também podem virar material jornalístico. Por fim, crimes de toda a ordem são considerados notícias, sendo mais importantes os mais graves.

Warren (*apud* Amaral, 1978) cita oito aspectos fundamentais da notícia: *imediatismo, importância, transmissibilidade, conflito, suspense, emoções e consequência*. Entretanto, Amaral (1978), apresenta uma fórmula mais simplificada. Para ele, as quatro qualidades da boa informação são: *abrangência, interesse, novidade e ela tem que ser verdadeira*. Neste caso, o autor usa a palavra *verdadeira* no sentido de *apoiada em fatos reais*. Todos esses aspectos servem para fazer a análise dos documentários.

Um Dia em Setembro é uma excelente pauta porque narra acontecimentos que mexeram com *grandes conflitos mundiais* (palestinos e judeus), *envolveram crime* (seqüestro e mortes), *requintes de crueldade* (crime planejado, com armas), *repercussões dramáticas* (famílias dos mortos), *repercussões políticas* (mudou a atenção que os alemães e o mundo davam ao terrorismo), *um grande evento* (a Olimpíada, talvez o maior evento mundial), *contexto histórico* (a Alemanha realizou os Jogos para mudar a imagem armamentista conquistada na I e II Guerras Mundiais), *resultado trágico* (se os terroristas tivessem se rendido talvez o assunto não ganhasse tanto espaço), *despertaram o interesse imediato de milhões de pessoas* (os Jogos eram transmitidos ao vivo para o mundo inteiro e envolveu a cidade de Munique como um todo), *foi mal conduzido pelas autoridades, teve número considerável de mortes* (mais de 16), *iminência da morte* (enquanto os fatos se desenrolavam, os atletas tinham suas vidas ameaçadas) *fugiu da normalidade* (o seqüestro era totalmente inesperado) e *foi acompanhado minuto-a-minuto no mundo inteiro* (emissoras de rádio e tv de todo o planeta estavam de plantão para a cobertura da Olimpíada e a transmissão ao vivo já era possível na época).

Se qualquer acontecimento possui apenas um dos itens citados acima, está apto a virar notícia. A reunião de todos esses atributos transformam o episódio em um produto jornalístico das maiores proporções. Portanto, merece uma reflexão, análise, debate e esclarecimento sobre seus fatos, mesmo que tenham acontecido há mais de 20 anos. O distanciamento histórico contribui também para a realização deste tipo de documentário. Passados os anos, os ânimos estão calmos, as idéias cristalizadas e as repercussões mais imediatas concluídas. Por isso, é mais fácil fazer uma entrevista com o único seqüestrador vivo e tirar informações novas desse personagem. É possível que ele não contasse todos os detalhes do caso esta entrevista fosse realizada poucos meses depois. O distanciamento também permite que autoridades avaliem as suas ações, as atitudes dos colegas e o desdobramento dos fatos sem medo de represálias políticas. Afinal, a maioria dos entrevistados mudaram de cargos ou se aposentaram. Em última instância, o distanciamento histórico permite que tanto a narração quanto a análise dos acontecimentos seja mais precisa.

As primeiras cenas de *Um Dia Em Setembro* apresentam uma Munique tranqüila, alegre, pacata e pronta para receber turistas, jornalistas e todas as delegações para os Jogos Olímpicos de 1972. As cenas são tiradas de um vídeo publicitário da época dos jogos e tentam passar uma sensação de paz de espírito na cidade. As primeiras imagens da seqüência beiram o humor: uma mulher deitada numa cama solitária no alto de uma colina, sendo servida por um mordomo fardado com fraque completo. As cenas de tranqüilidade e paz são fundamentais para o diretor construir a tensão que será o grande mérito do documentário. Desta maneira, MacDonald vai elaborando a forma como pretende contar essa história, conhecida por muitos. É assim que vai surgindo a narrativa em *Um Dia em Setembro*. Ganette lembra que a narrativa é “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos reais ou fictícios, por meio da linguagem”. Este é justamente o compromisso assumido pelos realizadores do filme: narrar uma série de acontecimentos e lançar o debate sobre a sua dimensão e sobre suas repercussões. Entretanto, o filme começa com imagens representadas, encenadas, com a presença de atores.

As imagens fazem parte de um vídeo publicitário de época e, portanto, não foram concebidas pelo diretor do documentário. Apesar de se apresentar como elemento não-real nesta narrativa, a seqüência do vídeo publicitário tem a função de provar a falta de expectativa acerca dos acontecimentos que viriam a abalar a cidade e o mundo. Além de ilustrar os acontecimentos e contextualizar a realidade que cercou o episódio, a presença do teatro neste caso é um reforço da tese do diretor. Durante todo o filme, ele tenta mostrar como a sociedade e Alemanha não estavam prontos para encarar um ato terrorista daquela proporção. De fato, nenhum país está. O ataque às torres gêmeas em 11 de setembro de 2001 é mais uma prova. O vídeo publicitário também marca o início da análise dos acontecimentos. É mais uma maneira de analisar os fatos e seus desdobramentos e esclarece as circunstâncias do episódio. Podemos afirmar que a presença deste elemento não-real neste documentário está sendo utilizado como forma de esclarecimento dos fatos reais, o

ponto de partido da obra. Portanto, a simulação da realidade apresentada aqui não prejudica o preceito do filme de tratar de acontecimentos reais.

O narrador do vídeo publicitário lê o seguinte texto:

*Uma manhã como outra qualquer em Munique. Um lugar onde a tradição e a modernidade convivem em perfeita harmonia. Neste verão, nossa bela cidade sediará os XX Jogos Olímpicos. (...) Para muitos, Munique é uma espécie de paraíso alemão. Temos certeza que você pensará o mesmo. BEMVINDO!*

Logo após, uma voz em *off* diz: “Ninguém imaginava o que estava para acontecer”. Seguem os créditos iniciais e o documentário retorna contando detalhes da vida conjugal de Andre e Ankie Spitzer ao som romântico de violinos. A viúva do esgrimista israelense morto no ataque terrorista fala dos tempos com o marido, da felicidade e dos planos para o futuro. Esses pormenores não ajudam a relatar ou a esclarecer os acontecimentos de 5 de setembro de 1972. Parecem que não fazem parte da narrativa proposta pelo diretor, mas dão a dimensão do episódio. A perda da viúva mostra o quanto foi dramática a morte do marido. Ela declara que os momentos que viveu ao lado de Andre foram os melhores da sua vida. O espectador entende, portanto, que aquele personagem perdeu uma das coisas mais preciosas da sua existência. Esse processo dá a dimensão da importância e dos desdobramentos dos acontecimentos e essa é uma das funções da reportagem .

Os depoimentos são a espinha dorsal da linguagem deste documentário (e de outros). O diretor poderia apenas colher as informações dessas fontes e contá-las na voz de outro agente, como o narrador ou personagens reais interpretados por atores. Mas, para dar credibilidade aos seus filmes, documentaristas colocam indivíduos diretamente ligados aos acontecimentos para opinar, informar, esclarecer e debater os fatos reais. Os depoimentos também trazem uma carga de emoção para os filmes, porque essas fontes estão, em geral, ligadas de maneira umbilical aos fatos e possuem sentimentos quanto ao resultado, andamento ou repercussões do caso. Um Dia em Setembro é uma reflexão sobre uma tragédia, então, fica evidente a importância do depoimento de familiares, autoridades e envolvidos em geral para dar

dimensão humana aos fatos. Só o choro dos familiares, o sentimento de revolta e o descaso deixam claro que aquilo foi uma tragédia. Esse processo envolve o documentário na embalagem da realidade. Mesmo que filmes de ficção possam usar do mesmo artifício para contar histórias imaginadas, a honestidade do depoimento real passa a idéia de que todos os fatos relatados são verdadeiros. Se o princípio da verossimilhança for quebrado no documentário, ele deixa de ser documentário. É essencial que o público acredite que os fatos são reais e os depoimentos são a técnica mais popular entre documentaristas para passar a sensação de realidade, além de mostrar imagens documentais, que anestesiam as dúvidas. Ronaldo Henn, em *Pauta e Notícia*, acredita que são nos testemunhos que o repórter vai encontrar a matéria-prima do seu trabalho, mesmo que os informantes sejam de primeira ou segunda mão. Ele também elenca as fontes mais visadas:

*Constituem as fontes toda a rede institucional que permeia a sociedade: executivo, parlamento, judiciário, igreja, polícia, sindicatos, partidos, universidades, como também grupos e forças sociais que gravitam em torno das instituições, mesmo com o intuito de combatê-las. Cada fonte possui um interesse específico e produz um discurso próprio. (Henn, 1996, p. 53)*

Henn esquece de citar os envolvidos nos acontecimentos como a principal fonte de informação, mesmo que esse testemunho não tenha relação com a rede institucional que permeia a sociedade. Se o assaltante leva a bolsa de uma senhora, ninguém melhor para relatar o acontecimento do que o bandido e a mulher. A rede institucional aparecerá nesta notícia apenas no momento de provocar repercussões, providências, opiniões. No caso de *Um Dia em Setembro*, há uma mistura dessas fontes: cidadãos comuns, jornalistas e autoridades se revezam na hora de sentar em frente à camera e contar o que sabem e o que viram.

Logo após o depoimento de Ankie, surgem cenas escuras de mãos se esfregando e a música fica tensa. A contraposição entre o primeiro momento do filme – calmo e pacífico – para a parte que se inicia – misteriosa – é total. Neste momento, MacDonald começa a apresentar as armas e os personagens que vão evidenciar o conflito do documentário. Agora, a narrativa começa a se completar. A idéia de oposição se solidifica e vai confirmando lentamente o que um voz já havia

anunciado no início do filme: alguma coisa está para acontecer. O palestino Jamal Al Gashey, um dos terroristas que seqüestrou a equipe de Israel, começa a falar da sua infância como refugiado. Em árabe, aos poucos vai revelando amor ao seu povo e ódio ao estado de Israel. Esta é a primeira entrevista sobre o caso depois de solto. Apesar de mais adiante mostrar imagens de 1972 com o rosto de Jamal, a recente entrevista esconde as suas feições. Ele faz seu depoimento o tempo inteiro de boné, num ambiente com pouca luz. Tudo o que espectador vê são os traços de sua cabeça e seu bigode. O depoimento de Jamal é o maior trunfo jornalístico de *Um Dia Em Setembro*. A visão do terrorista traz informações novas que, provavelmente, não foram esclarecidas na época. Sempre acompanhado por uma trilha sonora tensa, Jamal fala dos objetivos do seu grupo, de como foi organizada a ação, como transcorreu as negociações e a convivência com os reféns. Acima de tudo, o depoimento do terrorista palestino traz novos focos para o filme, esclarece pontos de vista diferentes e dá instrumentos para o espectador conhecer mais a fundo o episódio do seqüestro nas Olimpíadas, um dos fatos mais importantes na história dos jogos. O diretor mostra o “outro lado”.

À esta altura, o espectador acostumado com a estrutura comum dos veículos jornalístico pode sentir falta das principais informações do filme, do resumo dos acontecimentos que em geral introduz as reportagens dos jornais e da televisão. Não há lide em *Um Dia em Setembro*. O *Manual de Redação e Estilo* (1990) do jornal Estado de São Paulo define lide como a abertura da matéria que contém, em duas ou três frases, as informações essenciais que transmitam ao leitor um resumo completo do fato. Ele deve ser objetivo, completo, simples e, de preferência, redigido na ordem direta. A estrutura do lide segue a técnica da *pirâmide invertida* que orienta os jornalista a colocar as informações mais importantes do texto (seja impresso ou falado) no início da matéria. Não há lide ou o uso da técnica da *pirâmide invertida* em *Um Dia em Setembro*. O modelo de abertura do filme segue outro padrão. A abertura da reportagem destina-se basicamente a chamar a atenção do leitor e conquistá-lo para a leitura do texto (Sodré e Ferrari, 1986). Os filmes também desejam conquistar o leitor para a audiência da obra. Então, a abertura dos filmes segue a teoria do texto de prender o leitor/espectador. Dentro da classificação de

aberturas proposta por Sodré e Ferrari, *Um Dia em Setembro* *realça a imaginação* na abertura, fazendo uma comparação, ainda que implícita, entre a Munique da fita e a cidade que assistiu ao seqüestro. MacDonald cita o vídeo publicitário como contexto histórico e como um exemplo da ingenuidade alemã antes dos Jogos.

Na verdade, MacDonald aposta que o espectador tenha algum conhecimento prévio da história, apesar dos 27 anos que se passaram. Nos tempo de hoje, são poucos que vão ao cinema ou que decidem ver um filme sem ter algum conhecimento prévio sobre a obra. O comum é ter uma noção básica da temática do filme. O título *Um Dia em Setembro* não é suficiente para suprir esta informação como a manchete normal no jornalismo, que costuma possuir verbos e a explicação exata do que aconteceu. MacDonald usa técnicas que despertam a curiosidade do espectador e causam emoção e impacto.

Nesse sentido, o título deste e de muitos documentários se aproxima dos livros-reportagem. Títulos como *À Sangue Frio*, *A Mulher do Próximo*, *Os Sertões* são genéricos demais a ponto de explicar qual o conteúdo da obra. No máximo, dão uma idéia do tema a ser tratado. Desta maneira, seria leviano pensar que um documentarista não usa outras técnicas para prender a atenção do espectador. A abertura é uma delas, mas a sinopse, a capa, os cartazes do filme, além da divulgação da obra nos meios de comunicação, é a principal maneira usada pelos diretores e produtores para o que espectador tenha referências sobre o documentário e não entre no cinema ou selecione um canal de televisão sem ter informações básicas sobre o assunto do filme. Portanto, supomos que MacDonald decide por preservar a tensão dos acontecimentos para o desenrolar do filme e não entregar os resultados do dia cinco de setembro de 1972 logo nos primeiros minutos. Ele conta a história em ordem cronológica, fazendo parábolas e expondo a vida pessoal de alguns personagens, fazendo um contraponto entre o terrorista e a viúva.

A história segue em três linhas de descrição: a vida conjugal do casal Spitzer, a infância e treinamento terrorista de Jamal e os preparativos e primeiras provas do

Jogos Olímpicos. Após esta apresentação, o documentário vai se desenvolvendo em ordem cronológica dos acontecimentos.

Ankie Spitzer apresenta o marido como um treinador de esgrima preocupado em transformar a agressão em respeito pelo oponente. É mais uma maneira de apresentar os personagens da narrativa, neste caso, uma vítima. O diretor mostra, através da viúva, que a ética do israelense está em total oposição com o ato terrorista. Mais tarde, Ankie relata um episódio onde André decide conversar com atletas libaneses. A conversa é amistosa, no espírito dos Jogos preconizados pelo vídeo publicitário que abre o filme. O personagem André – que não tem ações específicas ou falas na narrativa, é somente vítima – vai sendo mostrado como um sujeito avesso às guerras e aos conflitos. É um conciliador. Ao longo da primeira parte do documentário, sua viúva fala do seu sonho de participar das Olimpíadas, do seu espírito esportivo. Novamente, a construção desse personagem mostra a preocupação do diretor em dar dimensão ao problema do terrorismo. A simples enunciação de que um esgrimista foi vítima do terrorismo não iria dar uma dimensão humana para o caso. O esportista também era pai de família, marido apaixonado, atleta dedicado e um sujeito contrário à violência. O diretor tenta mostrar que os terroristas não eliminaram a vida de um esgrimista comum, mas de uma boa pessoa. Ele revela os resultados emocionais do seqüestro. Uma das conseqüências é a destruição de famílias e de seres humanos exemplares.

O diretor usa imagens de campos de treinamento de soldados para ilustrar as declarações de Jamal. É um novo gancho na discussão sobre os elementos não reais na reportagem. Nenhum dos soldados é necessariamente Jamal. Não sabemos se o campo de treinamento é palestino. A imagem pode ter sido tirada dos arquivos de treinamento do Exército americano, mas isso não faz diferença para este filme. No papel de espectadores, supomos que as imagens são de terroristas palestinos e confiamos na seriedade do trabalho de pesquisa de MacDonald. A verdade é que o público, na falta de legendas explicativas, é levado a crer que essas imagens fazem parte do treinamento de palestinos. Não há como o público fazer julgamentos precisos sobre a imagem. Mas essa seqüência não está sendo usada como registro fiel

do treinamento de Jamal. Elas apenas ilustram o trecho onde os objetivos e a preparação dos terroristas é apresentada, independentemente da sua veracidade. O uso dessas cenas enquadra-se no preceito da reportagem de usar elementos que descrevam ou ilustrem os fatos ou o contexto.

MacDonald contextualiza historicamente o episódio através do seu narrador, Michael Douglas: “para a delegação israelense, a Olimpíada de 1972 tinha um significado especial, pois foi realizada em Munique, Alemanha, o berço do nazismo”. Nesse trecho, começam a aparecer as imagens dos jogos feitas pelas emissoras de tv que transmitiam o evento. Essas cenas são documentais e vão permear, deste momento em diante, quase a totalidade do material visual do filme. Imagens de arquivo também aparecem ilustrando as circunstâncias históricas do evento, se referindo à Olimpíada de 1936, que foi usada por Adolf Hitler como propaganda do regime nazista. Os Jogos de Munique tinham o sentido de colocar uma pá de areia sobre a perseguição aos judeus na década de 40. Ironicamente, o terrorismo em 1972 foi uma extensão da solução encontrada após a II Guerra Mundial. A criação de Israel seria um agrado, uma espécie de compensação tardia para o genocídio de milhões de judeus. Entretanto, a formação do novo estado gerou a ira dos antigos residentes do novo território israelense. Os palestinos queriam o seu espaço. Os judeus passaram de vítimas da guerra a vilões nos olhos dos palestinos. Esse contexto dá nova dimensão para o seqüestro. A contextualização histórica mostra que o terrorismo em Munique estava contido dentro de um problema maior, de proporções mundiais.

O documentário segue descrevendo a Olimpíada de Munique e os preparativos para o seqüestro dos israelenses. Até agora, o fato que deu origem ao documentário ainda não apareceu. Nos primeiros minutos de fita, o diretor apenas mostra o clima que envolvia os Jogos. Num determinado momento, MacDonald põe uma alegre canção negra da década de 70. O clipe funciona como a descrição na literatura, apresentando rostos, risos, uniformes e atletas em ritmo de confraternização. Passa a mesma sensação que vem sendo trabalhado durante o início do filme: os Jogos de Munique são pura alegria. Logo após a canção, o narrador

chama a atenção para um aspecto que vai influir diretamente no seqüestro: “Para ajudar a promover a imagem não-militarista da Alemanha, a segurança foi deliberadamente relaxada. A polícia foi banida dos locais olímpicos. No lugar dela, havia dois mil seguranças desarmados, trajando uniformes especiais”. Essa é uma das primeiras ligações que MacDonald faz entre o contexto e o objeto real do documentário. O clima de harmonia, paz e confraternização não atua apenas como contexto nesta narrativa. Foi justamente esse relaxamento na segurança que tornou o trabalho dos terroristas mais fácil. O perfil de Andre Spitzer dá a dimensão humana ao episódio, mas não age diretamente nos fatos, tendo em vista que o atleta israelense não é um personagem atuante no filme. Spitzer seria morto da mesma maneira se fosse um canalha. Entretanto, a apresentação das decisões do comitê organizador na tentativa de mostrar uma Alemanha pacífica tem uma função direta nos acontecimentos. Se não fossem essas as condições de realização dos Jogos, talvez o desfecho fosse diferente.

É importante constatar que o episódio do seqüestro não tem relação direta com as competições realizadas em Munique, do ponto de vista puro dos acontecimentos. O acidente do carro com o poste é um exemplo que ilustra bem este detalhe. Quando o automóvel atinge o poste, esse é um fato físico isolado em sua natureza. É o homem – principalmente na figura do jornalista – que busca explicações, detalhes e conseqüências para o acontecimento. Mas a queda do poste deixa milhares sem luz. Essa é uma conseqüência do primeiro fato. Seria possível contar essa história sem fazer alusões ao esporte. O seqüestro é um caso de polícia. Suas operações, coordenação e desenvolvimento ocorreu fora das quadras, na Vila Olímpica, mais precisamente, e os principais atores eram policiais e bandidos e não esportistas. Neste documentário, as cenas de esporte entram como um elemento próprio da reportagem: a correlação de fatos indiretamente ligados um ao outro, mas que fazem sentido num plano mais abstrato. A relação entre jogos e o terrorismo dá o volume, a dimensão e a importância do episódio. Assim como os depoimentos sobre o casamento dos Spitzer, a infância de Jamal e o vídeo publicitário sobre Munique, esses elementos trazem o contexto da narrativa. Trazem dramaticidade à história,

ilustram o episódio e fazem o espectador se envolver de diferentes formas com o seqüestro dos israelenses.

Ao descrever o contexto em Munique, o documentário apresenta elementos que dão dimensão humana para o episódio, mostra as competições, a preparação dos palestinos e dá pistas de que algum fato excepcional está para acontecer. O filme se preocupa em contar a história dos dias que antecederam o cinco de setembro. Nesta linha, é possível traçar um paralelo entre reportagem e notícia. Na notícia não há o relato das horas que antecedem o momento do choque do carro com o poste. Mas se uma personalidade famosa, por exemplo, morre neste acidente, o fato tende a virar reportagem e os últimos dias e a reconstituição dos últimos passos desta pessoa ganham interesse jornalístico. É o que acontece em Munique: os fatos sozinhos poderiam ser contados em algumas linhas. Contudo, o documentário se assemelha a reportagem e a curiosidade humana leva MacDonald a construir uma história narrando diferentes perspectivas sobre o mesmo assunto. Ele também se preocupa em refazer uma tensão, ainda que os fatos não sejam novos e que o final do filme já seja conhecido. A Olimpíada de 1972 foi um evento amplamente coberto pela imprensa na época. Como os acontecimentos são narrados em ordem cronológica, espectadores mais novos, que não viveram a época, ou que desconhecem o episódio, entram em contato fato a fato com uma história digna do cinema de ficção.

Num dos momentos mais curiosos, o terrorista Jamal narra a chegada dos palestinos em Munique dois dias antes do ataque. O grupo ainda não havia recebido as ordens do seu comando e não sabia ainda qual seria o alvo do ataque. Então, os terroristas resolveram assistir a algumas competições. Transitaram pelo parque olímpico com tranqüilidade. Detalhes que só poderiam ser revelados pelos próprios terroristas. Em outro momento, ele narra como invadiram a Vila Olímpica no dia do ataque. Os palestinos pularam a cerca que protegia os prédios com ajuda de atletas americanos bêbados que haviam fugido da vila durante a noite. Esta seqüência é ilustrada com uma reencenação da invasão. As imagens em preto e branco são desfocadas. Mais uma vez, não quebram o preceito de usar elementos não reais apenas como forma de ilustrar os fatos verdadeiros.

As declarações de Jamal sempre se destacam por apresentar informações novas, o lado desconhecido e inédito desse episódio. Ele conta quando recebeu a missão, o que sentiu e onde jantaram na noite anterior ao ataque. É rara a oportunidade de se conhecer um crime contado também pelo lado do criminoso. Uma nova perspectiva se abre neste filme a partir da apresentação do lado bandido. Para ilustrar as declarações de Jamal, o diretor mostra imagens da Munique atual. Logo após, surge um relógio digital na tela que vai acompanhar a narração durante o restante do filme, contando o tempo daquele dia singular. Ambos os recursos não tem função documental. Eles somente acrescentam dramaticidade à narrativa. O relógio poderia estar marcando as horas de um dia qualquer, provavelmente no ano de elaboração do filme. Objetivamente, tanto o relógio quanto as imagens atuais de Munique não têm relação direta com os fatos de 1972. São elementos de narração e ilustração que não comprometem – ao contrário, contribuem – para a história.

Exatamente no décimo nono minuto acontece o fato, a notícia, que dá origem ao documentário. Até a madrugada do dia 05 de setembro, organizadores, atletas, jornalistas e o mundo todo viam uma Olimpíada pacífica, um sonho, um evento perfeito. O diretor do documentário se esforça para mostrar esta falta de expectativa. Entretanto, o depoimento do terrorista vai dando informações para o espectador criar uma curiosidade em cima de um fato que ele já conhece e sabe o desfecho. Mas a edição do filme é engenhosa a ponto de criar esta tensão, mesmo quando não existe mais o fator da surpresa. A partir da revelação do seqüestro, Um Dia Em Setembro se torna quase um filme policial. O diretor usa a reencenação para mostrar como foi os primeiros momentos do seqüestro. Mas agora este recurso tem a função de esclarecer como foram os primeiros minutos do crime. Está enquadrado dentro do princípio jornalístico de informar e narrar com precisão os acontecimentos.

A maioria das imagens de arquivo fazem parte da cobertura ao vivo feita pelas emissoras de televisão de todo o mundo. A narração é construída a partir das imagens jornalísticas de época e das informações apresentadas pelos jornalistas que participaram dessa cobertura. Os erros de informações que foram ao ar também são

mostrados e exemplificam as dificuldades de comunicação que a imprensa teve naquele dia. O número de reféns, de terroristas e as operações da polícia alemã são algumas das informações que tiveram diversas versões durante o episódio. A descrição desses primeiros momentos de seqüestro é detalhada. O narrador mostra em quantos quartos estavam os atletas e como estavam distribuídos. A descrição é importante porque houve reação de alguns israelenses e um deles acabou morto logo no início da operação. Gad Zabari, um dos atletas, conta como conseguiu fugir, inclusive mostrando *in loco* quais foram os seus passos.

O jornalista Jim McKay informa: “A Olimpíada da Tranqüilidade tornou-se o que os alemães não queriam, a Olimpíada do Terror”. A história paralela do seqüestro é relatada por Ankie Spitzer. Ela fala de como recebeu a notícia e vai contando os seus momentos de espanto, horror e perplexidade. A Olimpíada por si só ganhava as manchetes do mundo inteiro por sua tradição e importância. Jornalistas de todos os países estavam em Munique. Desta maneira, o seqüestro se tornou pauta de noticiários pelo mundo. O repórter da ITN News durante o evento, Gerald Seymour, conta em depoimento: “eu e minha equipe passamos o dia inteiro olhando para aquele lugar calmo. De certo modo, olhávamos para o palco onde se desenrolava o evento mais importante da terra”.

Os detalhes lembram *A Sangue Frio*, livro-reportagem de Truman Capote:

*O maior mérito do autor provavelmente seja o de recontar uma história com tamanho realismo sem, no entanto, ter sido testemunha dos fatos. (...) Reconstruir trajetórias em detalhes, baseado unicamente em pesquisa e entrevistas. (Marchezan, 2000, p. 54)*

Um novo personagem aparece no filme. É Issa, o porta-voz dos terroristas. Usando chapéu, óculos e graxa preta no rosto para não ser reconhecido, ele negocia durante o dia inteiro com as autoridades alemãs. Issa carrega uma granada na mão e, assim, domina as conversações. Os policiais descrevem o terrorista como um homem preparado, calmo e de bom papo. Se torna o perfil mais interessante do filme. Nas imagens, surge como um sujeito de movimentos leves, sem pressa. Ele entrega um

comunicado à polícia pedindo a libertação de 200 revolucionários palestinos até o meio-dia, ou todos os israelenses seriam executados. O documentário tem acesso ao original do comunicado e mostra-o em detalhes. Os terroristas assinam a nota como o grupo Setembro Negro. Ele morre no combate final entre polícia e terroristas no aeroporto de Munique. Walther Troger, prefeito da Vila Olímpica e um dos negociadores alemães faz estes comentários sobre Issa:

*De certo modo, não gostava de Issa por causa do que ele estava fazendo. Mas eu poderia ter gostado dele em outra situação. Ele não era violento. Eu acreditaria nele em condições normais. Mas não em seus companheiros. Eles eram malfeitores. Mas Issa era diferente deles. Nós não ficamos apenas negociando. Não posso dizer que era algo filosófico, mas também falamos sobre a razão daquilo tudo.*

A técnica das valorização dos depoimentos se estende para as principais autoridades envolvidas no caso, a versão oficial. Eles dão sua versão contando porque tomaram tais decisões. É o caso de Hans-Dietrich Genscher, primeiro ministro alemão da época. O jornalismo sempre busca apresentar a versão das autoridades, segundo Henn, citado acima. O chefe da polícia de Munique, Manfred Schreiber, aparece em entrevista coletiva registrada naquele mesmo dia contando que ofereceu uma grande quantidade de dinheiro aos terroristas em troca dos reféns, mas a oferta foi recusada. Eles fazem parte da *rede institucional que permeia a sociedade* citada por Henn acima.

Além da descrição dos acontecimentos, a análise dos fatos do dia cinco de setembro percorre todo o documentário. Autoridades entrevistadas para o documentário dão a suas opiniões sobre a atuação da polícia, sobre as intenções dos terroristas e especulam o que teriam acontecido se as decisões fossem outras. Uma dessas autoridades admite que os políticos alemães estavam foram ingênuos naquela oportunidade. Jornalistas também opinam sobre como o seqüestro foi coordenado. Dan Shilton, da televisão israelense, diz que o comitê organizador dos Jogos foi muito arrogante no episódio, demorando para suspender as competições do dia. Todas essas declarações reforçam o debate, a crítica e a análise dos fatos e de suas repercussões.

No desfecho do episódio, MacDonald faz uma descrição minuciosa do acontecimento, assim como fez no início do seqüestro. O grupo terrorista pediu um avião para a fuga, a polícia aceitou as condições, mas faria de tudo para matá-los. Neste momento, o diretor usa novamente uma simulação da realidade. O artifício agora são animações por computador que refazem os passos e as posições de terroristas e polícia no aeroporto. Não há imagens que registraram a batalha no local. As únicas cenas foram feitas após o término do tiroteio. Assim, MacDonald consegue explicar detalhadamente o que aconteceu no aeroporto. Impressiona a precisão das informações. Continuam predominando as imagens de arquivo e os depoimentos de Jamal e das autoridades diretamente envolvidas. O narrador só entra para narrar acontecimentos precisos, sem fazer análise ou julgamentos. Especialistas criticam a atuação da polícia alemã. “Eles não estavam preparados. Inacreditável”, atesta Zvi Zamir, chefe do serviço secreto israelense na época. “Eles não viram nada. Não viram os alvos”, afirma o general alemão Ulrich Wegener.

A operação foi um fracasso. Cinco terroristas foram mortos, mas todos os reféns foram executados. Depois de quase duas horas de combate no aeroporto, uma granada explodiu, muitos tiros foram disparados e os reféns não tiveram chance de escapar. A falta de informações provocou uma confusão total na hora de divulgar os resultados. Um porta-voz do governo alemão chegou a comunicar, em canais americanos de televisão, que todos os reféns estavam salvos e que todos os terroristas haviam sido mortos. A imagem de Conrad Ahlers falando no canal ABC dizendo que a operação havia sido um sucesso e que os Jogos iriam continuar no dia seguinte dá um nó no estômago do telespectador. Impressiona a frieza do porta-voz divulgando uma mentira descabida (ele não sabia a verdade?). A declaração de Ahlers no final da noite, momento de fechamento de diversos jornais, fez boa parte da imprensa mundial estampar manchetes otimistas sobre o episódio nas suas edições de seis de setembro de 72. O documentário mostra a capa de alguns desses jornais com títulos como “TODOS SALVOS” ou “ESTÃO LIVRES”. Infelizmente, a notícia foi desmentida horas depois.

Uma imagem mostra um helicóptero explodindo em ambiente escuro, mas não está claro se é registro real do momento da morte dos israelenses. Pela falta de qualidade, pelo ângulo e pelo fato de haver imagens, ainda que poucas, dos arredores da batalha entre polícia e terroristas, é possível dizer que trata-se da seqüência documental da explosão do helicóptero onde estavam os atletas israelenses. Entretanto, restam dúvidas, pois não há indicação precisa apontando a imagem como o registro daquele momento. Somos induzidos a crer que a imagem é real. Seria um trunfo fantástico para o filme se a imagem não deixasse dúvidas sobre a sua autenticidade. Mas, como há interrogações pendentes, MacDonald perde uma chance de agregar mais um ás ao seu baralho.

A revelação dos resultados da operação policial no aeroporto garante uma seqüência de fatos, informações e imagens assustadoras e chocantes. O grande mérito cinematográfico de *Um Dia em Setembro* acontece logo após o anúncio da morte dos atletas. Depois da chocante mentira do governo, da explosão de uma granada no campo de batalha e das tralhadadas das autoridades policiais alemãs, o filme atinge seu clímax (o anti-clímax da vida real). Toda a tensão do documentário se revela nesta seqüência, mesmo que o espectador já conheça o trágico fim da história. O apresentador da ABC, Jim McKay faz o seguinte anúncio:

*Recebemos a notícia final. Meu pai dizia que as maiores esperanças e os maiores medos raramente se realizam. Mas isso aconteceu hoje. Sabemos que havia onze reféns. Dois foram mortos no quarto ontem de manhã. Nove foram mortos hoje no aeroporto. Todos se foram.*

Logo após, MacDonald mostra fotos da cena do crime ao som furioso e melancólico da banda *Deep Purple*. A trilha vai surgindo aos poucos e o silêncio impera no primeiro momento. Sem palavras, porque não há adjetivos ou substantivos que descrevam o poder dessas imagens, o diretor apresenta o saldo trágico do episódio. Corpos desfigurados pelo fogo e pela explosão, cadáveres baleados, objetos de uso pessoal espalhados pela pista do aeroporto. O espectador sente um frio na espinha. O clipe termina fazendo uma retrospectiva de imagens do horror de cinco de

setembro de 1972. É uma primazia a narração do saldo da operação através apenas de imagens, sem texto.

O episódio do seqüestro dos israelenses, a ocorrência policial, terminaram. Mas não o documentário. No restante do filme, o diretor apresenta as repercussões do caso, como a cerimônia fúnebre realizada no Estádio Olímpico de Munique e as consequências políticas do evento. Festejos nas regiões palestinas, a dor dos familiares e o triunfo dos terroristas sobreviventes são os novos fatos. O documentário especula também sobre uma possível conspiração que teria levado a um seqüestro falso de um avião. Os novos terroristas teriam pedido a libertação dos três companheiros presos em Munique. O governo alemão aceitou a proposta de imediato, sem consultar ninguém. O filme levanta a hipótese de o governo ter tramado o falso ato de terrorismo para se ver livre dos criminosos palestinos. É mais um elemento de debate e análise dos acontecimentos.

Nos créditos, aparece um detalhe importante para reflexão. Sob o item *researchers*, ou pesquisadores, há cinco nomes. O primeiro deles é identificado como Khalil Abed Rabbo – jornalista palestino. Os pesquisadores são os repórteres do documentário. São as pessoas que vão reunir os dados, encontrar pessoas, fazer entrevistas. A presença de um jornalista entre esses nomes, é uma maneira de comprovar o que vem sendo dito neste estudo: documentários são trabalhos essencialmente jornalísticos, inseridos dentro do gênero da reportagem.

Ao final do filme, fica clara a intenção de MacDonald de apresentar os fatos, discuti-los, debate-los, analisá-los e ilustrá-los. Um Dia em Setembro é uma reportagem jornalística porque narra fato reais e descreve-os com detalhes; faz sua análise desses fatos com o maior número de pontos de vista possíveis; usa depoimentos como um instrumento de credibilidade; dá dimensão aos fatos mencionando a cobertura internacional do evento e a perda e ganho após os acontecimentos; contextualiza-os; além de especular sobre os rumos dos acontecimentos se as decisões fossem outra, e imagina, debate e classifica essas possibilidades. O fato real é ponto de partida deste filme e a utilização de música e

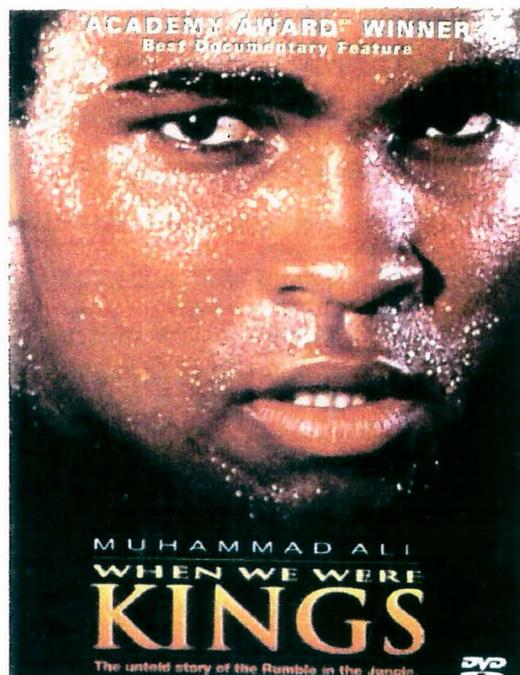
controle de iluminação e edição é uma maneira de ilustrar, dramatizar, explicar, debater, narrar, descrever e analisar os fatos reais. Em *Um Dia Em Setembro* os elementos não-reais aparecem somente para ilustrar, exemplificar ou simular a realidade.

*Um Dia em Setembro*, no entanto, não é uma *reportagem documental*, usando a classificação de Sodré e Ferrari (1986). Os autores definem *documental* como “relato documentado, que apresenta elementos de maneira objetiva, acompanhados de citações que complementam e esclarecem o assunto tratado. (...) A reportagem documental é expositiva e aproxima-se da pesquisa”. Este filme não é baseado em documentos e não limita-se a fazer comentários sobre essas informações. Está melhor enquadrado em *reportagem de ação* ou *action-story*. Segundo Sodré e Ferrari (1986), este é um trabalho jornalístico movimentado, onde o importante é o desenrolar dos fatos, expondo detalhes. Esse é o espírito de *Um Dia em Setembro*.

## 2. Ali, boma yê!

*As pessoas dizem que sou arrogante. Alguns dizem que preciso de uma boa surra, outros acham que falo demais. Mas reitero tudo o que digo. Outra noite previ que levaria Banks a nocaute em quatro rounds e foi o que aconteceu.*

Muhammad Ali



Capa do DVD de *Quando Éramos Reis*  
Arquivo IMDB

Quando *Éramos Reis* (1996), de Leon Gast, foi o vencedor do prêmio de melhor documentário de longa metragem da Academia Americana de Artes e Ciências, o Oscar, em 1996. O documentário usa o gancho da luta entre Muhammad Ali e George Foreman no ex-Zaire – atual República do Congo – em 1974, para fazer um perfil de Ali. A luta valia o título de campeão mundial de pesos pesados. Ali – ex-Cassius Clay – era o desafiante, estava com 32 anos na oportunidade e muitos acreditavam que seus anos de boxe haviam terminado. George Foreman era dez anos mais novo e campeão mundial dos pesos pesados. O promotor de eventos Don King era um iniciante e decide convidar os dois lutadores para se enfrentar. King viu uma oportunidade perfeita para lançar o seu nome na mídia. Oferece cinco milhões de dólares para cada um e ambos aceitam. King não tinha o dinheiro. Então, ele propõe

ao ditador do Zaire, Mobutu Sese Seko, uma troca: o presidente arranjará o cachê e a luta se realizaria no país. A *confusão na selva*, ou *the rumble in the jungle*, como ficou conhecida a luta, estava armada. King também preparou um festival de música para acompanhar o combate. Grandes nomes da música negra americana foram convidados. Os shows ficaram por conta de James Brown, B.B. King e outros. Contra a maioria das previsões, Ali ganhou a luta por nocaute.

O filme não é sobre a disputa dos títulos dos pesos pesados. Na capa do documentário (reproduzida aqui), está clara a intenção dos realizadores: apresentar Ali. Seu rosto largo mostra que o filme é um perfil. A imagem de Foreman ficou de fora do cartaz. Ele é uma espécie de ator coadjuvante. Os acontecimentos de 1974 no Zaire vão ser lembrados, descritos, narrados e analisados. Mas a personalidade de Ali toma conta do filme. E justifica-se pelos seus traços controversos, apaixonantes. Polêmico e fascinante, Ali é uma figura rara. Em 23 entrevistas e muitas imagens de época, colhidas durante o evento e recentemente, Gast narra, analisa, debate e ilustra a luta, seus personagens e suas circunstâncias.

Logo nas primeiras cenas, fica evidente qual é o objeto do filme. Gast introduz Ali no melhor da sua forma: dando declarações polêmicas, soltando toda a sua verborragia característica. O diretor alterna as cenas do atleta com créditos iniciais, imagens e som de um dos shows realizados no Zaire. Cenas históricas do movimento negro também aparecem. Sem texto, sem narrador, o espectador vai entrando no contexto desta trama. As frases do lutador são contundentes como um cruzado de direita. As imagens dos movimentos sociais relembram em que circunstâncias ainda vivem os negros em 1974, nos Estados Unidos, e toda a sua luta pelo fim do preconceito. Entretanto os elementos mais impressionantes da abertura deste documentário são os créditos para os “atores”.

O nome Muhammad Ali entra antes do título do filme e do diretor, imitando um clássico dos créditos iniciais. Nem o boxeador, nem nenhum dos outros personagens apresentados nos créditos são fictícios. São todos seres reais, com nomes verdadeiros. Mas Gast opta por apresentar seus nomes como num filme de

ficção. Muhammad Ali aparece antes do título, como se fosse Orson Welles em *Cidadão Kane* ou Alfred Hitchcock em *Janela Indiscreta*. Em inglês há uma expressão gramatical para atores, diretores e produtores que, de tão importantes, atraem o público mais pelo nome que emprestam ao filme do que pela história ou qualidade da obra: *above the title*, ou seja, *acima do título*. Sylvester Stallone, Tom Cruise, Tom Hanks, são alguns atores *above the title* em atividade atualmente na indústria cinematográfica. Tendo em vista que o lutador não é nada mais do que tema do documentário, não contribuindo em nada para a realização direta da obra (não é produtor, roteirista, diretor, ator e nem presta depoimento exclusivo para Gast), chega a ser um exagero o destaque que Ali ganha no início do filme.

O diretor se apoiou num fato histórico para apresentar o perfil de Ali. Esta forma de justificar um fato a partir de algo já dado se chama *gancho* em jornalismo. A técnica consiste em pegar um assunto novo, ou importante, do momento, para abrir o debate e falar de algum fato relacionado ao primeiro assunto. Por exemplo: um político admite que usou drogas. Esta pauta pode durar por algum tempo, tem seu valor jornalístico, mas os repórteres podem transformá-la num *gancho* e fazer uma reportagem sobre o uso de drogas na sociedade ou na política. Ou seja, um fato aparentemente isolado permite ao jornalista relatar assuntos que estavam esquecidos. Em geral, assuntos *quentes* (notícias do momento) servem de apoio para falar de temas *frios* (pautas que estão despertando pouco interesse naquele momento).

No caso de *Quando Éramos Reis*, Gast toma como gancho a luta histórica para reapresentar Muhammad Ali ao público. O boxeador foi um dos principais personagens das décadas de 60 e 70 nos Estados Unidos e no planeta, mas acabou sumindo da mídia após se aposentar e descobrir que sofria do Mal de Parkinson. As novas gerações não conheceram o Ali lutador que derrubou Foreman no Zaire, apenas o viram como um sujeito que sofre de uma doença degenerativa, perdendo suas capacidades motoras. Atualmente, Ali tem problemas para falar e se movimentar. A pauta do documentário torna-se pertinente no momento que resgata um acontecimento importante do passado e seu principal personagem.

Entretanto, o gancho para o perfil de Ali não era somente um assunto *frio*. A luta apresentada em Quando Éramos Reis também pode ser considerada uma pauta jornalística de grande valor porque *atinge grande número de pessoas* (o evento foi transmitido ao vivo do Zaire e o boxe tem um bom público), *envolve um grande evento* (valia o título mundial de boxe), *era inusitado* (era raro um acontecimento dessa magnitude fugir da Europa ou dos Estados Unidos nesta época), *reverteu expectativas* (o favorito era Foreman), *envolve grande personagens da sociedade* (se os dois boxeadores fossem desconhecidos, o assunto perderia interesse) e *têm contexto histórico aprofundado* (as disputas raciais na África e no mundo eram um dos principais conflitos da sociedade). Esses critérios se enquadram dentro dos parâmetros de notícia estabelecidos por Amaral (1978). O perfil de Ali justifica-se porque ele era um indivíduo especial, segundo a classificação de Sodr e e Ferrari (1986). Como líder esportivo e político, pessoa carismática e não-convencional, Ali torna-se uma personalidade perfeita para um perfil.

Quando  ramos Reis não utiliza narrador ou texto. Os fatos vão sendo contados em ordem cronológica pelos personagens e pelos depoimentos colhidos exclusivamente para o filme. Os principais narradores são os próprios personagens. Cinco pessoas falam no documentário em forma de depoimento: Spike Lee (cineasta), Norman Mailer (jornalista), George Plimpton (jornalista), Thomas Hausser (biógrafo de Ali) e Malik Bowens (artista africano). Eles ajudam a esclarecer os acontecimentos. Além de narrar os fatos, eles analisam, debatem e ilustram a narrativa. Spike Lee não participa diretamente da trama, mas contribui para realçar a importância de Ali e do contexto histórico. Mailer e Plimpton acompanharam os acontecimentos de perto no Zaire e até criaram laços com Ali. Hausser analisa o personagem principal. Bowens fala da expectativa em torno da luta no Zaire e, portanto, contextualiza os fatos. Outras 18 pessoas integram diretamente o documentário, narrando, comentando ou simplesmente participando ativamente do episódio. Mas essas outras entrevistas fazem parte de imagens resgatadas na ocasião da luta. Não foram feitas exclusivamente para o documentário. Assim, são consideradas imagens de arquivo e documentos referentes aos acontecimentos. O material jornalístico registrado   a grande fonte de informa o e imagens do filme.

Imagens mais antigas de Ali, Foreman e dos conflitos raciais também são apresentadas, essas com o intuito de apurar as circunstâncias dos eventos e ilustrá-los. O mérito de Gast está na edição dessas imagens e da inserção de novos depoimentos que ajudam a entender os acontecimentos e o personagem principal. Poucas imagens novas foram registradas para este filme. A grande influência de Gast está na edição.

Também não há a noção de lide. O diretor não apresenta o resumo dos principais fatos da narrativa. Assim como MacDonald em *Um Dia em Setembro*, Gast aposta numa construção que desperta o interesse e a curiosidade sobre o tema, mesmo que o espectador conheça o final da história. Ele também parte do pressuposto que o espectador tem algum conhecimento da trama, que não está sentado em frente à tela por acaso. Tanto o título quanto as primeiras seqüências não definem com exatidão qual será a história contada no filme. As imagens iniciais apresentam Ali com frases fortes, Spike Lee comentando e algumas cenas de lutas de boxe e do movimento negro. Em nenhum momento a disputa do título mundial de boxe é citada, bem como a vitória de Ali. No entanto, o tema geral do documentário é bem apresentado na abertura. Estão presentes no início do filme os principais assuntos a serem abordados: Muhammad Ali, boxe, questões do movimento negro e a disputa no Zaire. A abertura desta reportagem, segundo os conceitos de Sodr e e Ferrari (1986), *realça a visão*, pois faz uma colagem de imagens ambientando o espectador e *realça a audi o*, porque apresenta uma série de frases marcantes do boxeador.

Duas ausências chamam aten o entre os depoimentos colhidos durante a produ o do filme: Muhammad Ali e George Foreman. Nenhum dos principais envolvidos nos acontecimentos deu a sua versão ao diretor. Em geral, o auxílio da visão dos principais personagens de qualquer situa o   a melhor maneira de se contar uma história. Os atores dos acontecimentos apresentam-se como as melhores fontes para explicar suas inten es e seus desejos durante o desenrolar dos fatos. Ainda assim, Foreman e Ali não dão novos depoimentos no documentário. Os

distanciamento histórico permitiria a avaliação das conseqüências da luta sobre suas vidas.

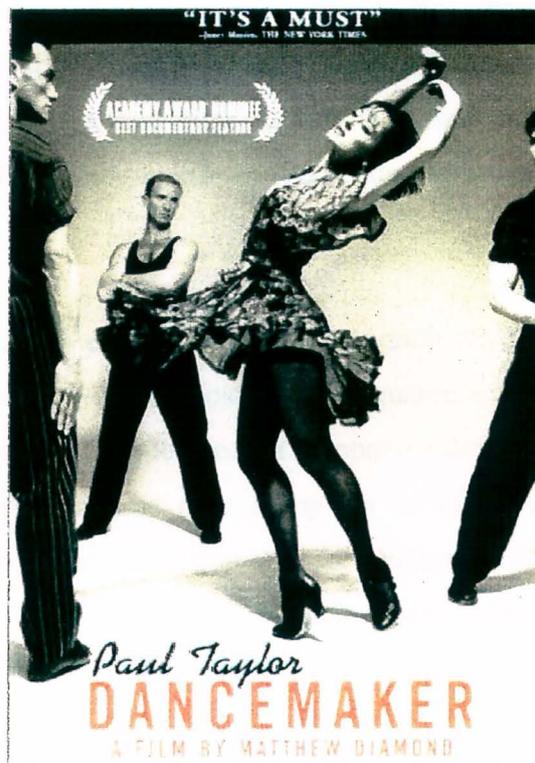
Gast utilizou poucos dos inúmeros recursos disponíveis aos documentaristas para registrar novas imagens e ilustrar os acontecimentos. Não há atores no filme. Não há reencenações ou reconstituição de fatos. Não há elementos de ficção que apoiem a narrativa. Em *Quando Éramos Reis*, ou aparecem cenas de depoimentos, ou aparecem imagens de arquivo. A música, instrumento clássico de ilustração e construção dos climas da narrativa, tem função específica neste filme. As canções usadas no documentário contextualizam os acontecimentos. São músicas gravadas durante as apresentações dos artistas americanos no Zaire, parte do grande evento da luta. Elas estabelecem uma relação direta entre sua existência e os acontecimentos. Se Gast optasse por trilhas gravadas em outra oportunidade e quaisquer outros artistas, esse envolvimento estaria quebrado. As canções registradas nesses shows fazem parte do contexto do episódio. Elas ajudam o espectador a entender as circunstâncias do evento. Há uma única exceção no filme com relação à trilha sonora: no final, após os desenlace dos acontecimentos, Gast monta um clipe com imagens de todo o evento e suas circunstâncias, utilizando a música *When We Were Kings*, aparentemente gravada para o filme.

Desta maneira, o diretor aproximou a relação entre o seu documentário e o jornalismo, pois reduziu ao máximo os elementos que confundem a ligação entre as narrativas do mundo real e ficcional. Gast colocou seu filme longe da fronteira do cinema de ficção. *Quando Éramos Reis* pode ser considerado uma reportagem de perfil, já que trata da personalidade de Ali. Mas também narra um evento interessante e curioso, marcado pela tensão do desfecho, e, portanto, se aproxima da *reportagem de ação* (Sodré e Ferrari, 1986). Analisando a relação entre os depoimentos e as imagens de arquivo, podemos perceber que o filme também tem alguns aspectos de *reportagem documental*. Segundo Sodré e Ferrari (1986), este tipo de trabalho jornalístico consiste em analisar documentos. As imagens de arquivo são documentos desses acontecimentos e os depoimentos passam a ser a pura análise desses fatos.

Assim, Quando Éramos Reis se apresenta como um documentário de estrutura complexa, transitando entre três tipos diferentes de reportagem.

### 3. O criador de danças

*Não é maravilhoso estar vivo nos tempos de Paul Taylor?*  
 Autor desconhecido



*Cartaz de Dancemaker*

*Arquivo IMDB*

Dancemaker – Paul Taylor (1998), de Matthew Diamond, foi indicado ao Oscar de melhor documentário de longa-metragem em 1998. O documentário conta muitas histórias, mas o ponto central, o fato real de onde parte o restante da narrativa, é a vida e o processo criativo do coreógrafo americano Paul Taylor. O filme está perfeitamente enquadrado dentro do conceito de perfil de Sodré e Ferrari (1986). Entretanto, Diamond utiliza a vida e as relações de Taylor com o mundo para contar algumas histórias paralelas. A mais evidente delas é o nascimento da coreografia *Piazzola a Caldera*.

O filme acompanha a primeira seção de ensaios da dança até a estréia do espetáculo em Nova York. A característica mais marcante do documentário é a ausência de informações precisas. Não sabemos a idade de Taylor, local de seu

nascimento, nome dos pais, onde vive atualmente, quando ingressou na dança. O espectador também não encontra informações tidas como básicas sobre as outras histórias paralelas, como a localização da companhia de dança de Taylor, o tempo de elaboração da coreografia ou a data da sua primeira apresentação. No entanto, Diamond deixa claro que o filme não é sobre informações básicas. O intuito do documentarista não é responder as clássicas seis perguntas da notícia jornalística: *o que, quando, como, quem, onde, por quê*. O autor busca profundidade em somente duas dessas questões, *como e por quê*.

Paul Taylor vem sendo reverenciado como o maior coreógrafo vivo no mundo, tendo criado um grande legado na dança nos últimos quarenta anos. Diamond revela os bastidores das coxias dos palcos por onde a companhia de Taylor percorre e o cotidiano dos ensaios, revelando uma rede complexa de ambições, emoção, criação, decisões difíceis e de complicada administração. *Dancemaker* dá um panorama na infância de Taylor e na sua carreira como dançarino. Mas o diretor concentra o foco no trabalho do coreógrafo.

O filme abre com imagens de um dos espetáculos de Taylor, alternadas entre as coxias e a perspectiva da platéia. Sem narrador, Diamond vai apresentando os bastidores e a beleza da mesma coreografia. Não há lide em *Dancemaker* e a abertura pode ser considerada como um caso em que se *realça a visão*, uma vez que o início do filme é descritivo, cinematográfico, constrói um ambiente (Sodré e Ferrari, 1986).

A pauta deste documentário justifica-se logo após a seqüência inicial, com o depoimento de Charles Reinhardt, o primeiro administrador da companhia de Paul Taylor. Ele diz que o artista é o maior coreógrafo vivo, citando a opinião de alguns grandes veículos dos Estados Unidos que defenderam a mesma idéia, com o revista *Newsweek*. Assim, o espectador que não conhecia Taylor entende porque o coreógrafo foi escolhido como tema do filme. O diretor também justifica a pauta do documentário. Segundo Sodré e Ferrari (1986), o perfil de personagens destacados na sociedade se enquadram dentro do conceito de reportagem. Taylor entra em cena neste momento, com o áudio de Reinhardt falando sobre ele. Diamond não perde

tempo apresentando o personagem. Vai direto ao ponto principal dizendo ao público que Taylor tem uma imensa importância artística e por isso é o assunto deste filme. A partir deste instante, o coreógrafo entra em cena falando com a câmera. Percebe-se que ele não fala *para* a câmera e, sim, *com* a câmera, como se tivesse falando com alguém sem olhar nos olhos.

Um dos principais méritos de *Dancemaker* é grande captação de material original. Imagens de arquivo aparecem pouco no filme. Diamond registrou com exclusividade Taylor falando das suas ambições, medos e idéias. Ele também filmou os bastidores da companhia. As imagens de arquivo só aparecem para mostrar momentos antigos da carreira de Taylor e para apresentar fotos da vida do coreógrafo. Não há reencenações ou qualquer outro tipo de ficção ou representação da realidade em *Dancemaker*. Diamond valoriza os elementos da linguagem cinematográfica na edição e fotografia do documentário. Um dos exemplos dessa preocupação do documentarista é o uso da cor. As cenas dos ensaios da companhia são em preto e branco, dando um ar de improvisado. Todo o restante das imagens são coloridas. Os cinegrafistas de Diamond se movimentam bastante para registrar todos os ângulos dos dançarinos durante o trabalho. Isso mostra uma preocupação do diretor em influir na realidade, buscando novos ângulos, mudando as condições de luz, utilizando diversas câmeras no mesmo ambiente e interferindo na luz natural. São maneiras de controlar o mundo real que vai aparecer na tela. A música entra em outro contexto. Todas as canções que ilustram o filme foram utilizadas em coreografias de Taylor. É o mesmo processo de *Quando Éramos Reis*: a música é, ao mesmo tempo, um elemento de ilustração e de contextualização porque dá uma noção das opções musicais do artista.

As circunstâncias sociais, culturais e políticas da obra de Taylor não são abordadas. O filme não fornece informações sobre as relações entre a dança e a sociedade, não coloca a obra do artista dentro do contexto mundial. Também não há classificação do trabalho do coreógrafo. Diamond não se preocupa em definir em qual corrente a dança de Taylor se enquadra. Fica implícita a idéia de que o seu trabalho faz parte da dança contemporânea.

O estudo sobre a arte de Taylor é isolado, como um produto sozinho no mundo. Entretanto, há uma sólida análise dos trabalhos do artista. São críticos de dança que vão dar a dimensão da obra de Taylor e que farão análises, lançar debates e esclarecer alguns pontos do trabalho do coreógrafo. Eles aparecem dando depoimentos. Deborah Jonit, Clive Barnes e Anna Kisselgoff dão dimensão para a vida de Taylor e para o seu trabalho, comentando obras e a personalidade do coreógrafo. Há uma série de outros depoimentos no filme de antigos e atuais colaboradores que também fazem o trabalho de analisar, esclarecer, criticar, debater, ilustrar e dimensionar sua arte. Paul Taylor também fala dele mesmo, se definindo e ajudando a construir o seu personagem. Ao contrário de *Quando Éramos Reis*, a figura principal da trama é ouvida para falar de si mesmo.

O documentário se desenrola a partir de cinco histórias diferentes: o perfil de Taylor como coreógrafo; seu perfil como dançarino; sua vida pessoal; a estrutura da companhia; os bastidores da dança. A personalidade de Taylor é dividida em três pedaços. O primeiro é o seu trabalho atual, como maior coreógrafo vivo. O segundo surge dos comentários dos críticos de dança e revelam um personagem diferente, o jovem dançarino, também elogiado como um dos melhores de todos os tempos. A última face do personagem vem através da análise de sua personalidade, do seu temperamento, etc. As outras duas histórias que permeiam o filme estão diretamente ligadas à vida de Taylor, mas tem vida própria. A sua companhia de dança é dirigida por Ross Kramberg. Ele cuida das questões financeiras, administrativas, dos novos projetos, enquanto Taylor fica encarregado somente da direção artística. Essa empresa tem diversos problemas e o documentário é bem claro ao mostrar que o trabalho do coreógrafo também depende de dezenas de pessoas empenhadas em promover o trabalho realizado pelos dançarinos. A quinta história narrada no filme é sobre os bastidores dos ensaios e espetáculos. Dançarinos reclamam de dores, de pagamentos, falam das relações com companheiros, do mercado de trabalho. Esses aspectos seriam encontrados em qualquer outra companhia de dança, pois são elementos presentes na raiz da profissão.

Dancemaker, portanto, é uma reportagem na medida que sua pauta se constrói a partir de um fato real, a vida de Paul Taylor. Através de entrevistas, depoimentos, edição de imagens originais ou de arquivo e manipulação de luz e áudio, o diretor narra, analisa, esclarece, debate e ilustra os acontecimentos desta narrativa.

## Conclusão

Através desta pesquisa, as relações entre jornalismo e cinema ficaram evidentes. Constatou-se que os documentários estão intimamente ligados aos fatos reais, sendo que a realidade sempre será o seu ponto de partida. Assim como na reportagem e nos livros-reportagem, o aprofundamento, a análise, debate, esclarecimento e ilustração dos fatos reais se torna a prática indispensável para a obra não ser confundida com um trabalho de outra natureza.

A conclusão é que documentários são reportagens, comparáveis aos livros-reportagem, e podem ser considerados trabalhos de origem jornalística. Suas diferenças vão aparecer no campo da linguagem, onde a notícia e a teoria geral do jornalismo indicam uma ênfase às principais informações, à construção da atenção do leitor, sobretudo, nos primeiros parágrafos. Nos documentários analisados, o esforço ficou concentrado na narrativa. Os diretores se empenharam em tornar seus relatos interessantes ao grande público, mesmo quando os fatos são de conhecimento da sociedade. Nos filmes trabalhados, a manipulação da realidade e dos instrumentos de ilustração dos acontecimentos tornaram-se elementos fundamentais para elaboração das obras. A presença de elementos não-reais se deu somente na busca por um esclarecimento melhor dos fatos e de ilustração da realidade. O jornalismo também se apresentou nesta pesquisa como uma atividade possível de se realizar no campo da *sétima arte*.

Em nenhum dos documentários a ficção atrapalhou a compreensão da realidade apresentada e a veracidade das informações não é contestada. Ficou evidente, entretanto, uma distinção entre a função do documentarista e do jornalista.

Enquanto o repórter seleciona informações para apresentar uma narrativa de fatos reais com o máximo de credibilidade possível, com pouca interferência na realidade, o cineasta usa uma série de técnicas específicas para construir a sua história. A fotografia, a edição, captação, utilização de som, legendas, seleção de imagens de arquivo e realização de entrevistas formam um grupo enorme de fatores determinantes no trabalho do documentarista e, portanto, todos esses elementos de elaboração da narrativa precisam ser controlados por ele para manter o caráter desejado no filme. O documentarista mostra-se um profissional com conhecimentos técnicos mais específicos do que o repórter comum.

## Bibliografia

AMARAL, Luiz. **Jornalismo : matéria de primeira página**. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. 234 p.

BARNOUW, Erik. **El Documental – Historia y estilo**. 1.ed. Barcelona: Gedisa, 1996. 358 p.

BARROS, Luiza Epaminondas. **Ilha das Flores, Notícias de uma Guerra Particular e o Rap do Pequeno Príncipe : três olhares sobre a realidade brasileira e uma ficção**. Recife. Disponível em [www.propesq.ufpe.br/conic2000/Pibic/Ciencias\\_Sociais\\_Aplicadas/304\\_2000.doc.htm](http://www.propesq.ufpe.br/conic2000/Pibic/Ciencias_Sociais_Aplicadas/304_2000.doc.htm). Abril, 2002.

BIANCHIN, Neila. **Romance – reportagem : onde a semelhança não é mera coincidência**. Florianópolis: UFSC, 1997. 150 p.

CLÓVIS, Rossi. **O que é jornalismo?**. São Paulo: Brasiliense, 1981. 89 p.

DAVOS, Rafael. **Quando a câmera vira personagem : ponto de vista em movimento na busca de imagens do outro em documentários etnográficos**. 2000. 87 f. Monografia (graduação em jornalismo) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DIMENSTEIN, Gilberto; KOTSCHO, Ricardo. **A Aventura da Reportagem**. São Paulo: Summus, 1990. 99p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 1499 p.

GOMES, Isaltina M; MELO, Cristina T; MORAIS, Wilma. **Projeto Integrado de Pesquisa – Gêneros Jornalísticos em Região de Fronteira: Estudo Comparativo entre o Documentário e a Grande Reportagem**. Recife. <http://bocc.ubi.pt/pag/gomes-penafria-melo-filme-doc.html>. Março, 2002.

HENN, Ronaldo. **Pauta e Notícia**. Canoas: ULBRA, 1996. 117 p.

HUDEC, Vladimir. **O que é jornalismo?**. Lisboa: Caminho, 1980. 71p.

KUNCZIK, Michael. **Conceitos de Jornalismo : Norte e Sul**. São Paulo: USP, 1997. 415 p.

LAGE, Nilson. **Estrutura da Notícia**. 4.ed. Brasil: Ática, 1988. 64 p.

LAGE, Nilson. **Linguagem Jornalística**. São Paulo: Ática, 1986. 78 p.

LAGE, Nilson. **Reportagem : teoria e prática de entrevista e pesquisa jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 2001. 189 p.

MARCHEZAN, Isabel. **A reportagem longe das redações : o livro-reportagem como gênero jornalístico**. 2000. 77 f. Monografia (graduação em jornalismo) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MARTINS, Eduardo (org.). **O Estado de São Paulo : Manual de Redação e Estilo**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1990. 351 p.

MELO, José Marques de (org.). **Cinema e Jornalismo**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1972. 92 p.

PENAFRIA, Manuela. **Unidade e diversidade do filme documentário**. Recife. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.html>>. Março, 2002.

ROSENTHAL, Alan (org.). **New Challenges for Documentary**. Estados Unidos: University of California Press, 1988. 615 p.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **O Adiantado da Hora : a influência americana sobre o jornalismo brasileiro**. São Paulo: Summus, 1991. 155 p.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de Reportagem – Notas sobre a Narrativa Jornalística**. 4.ed. São Paulo: Summus, 1986. 141 p.

VIVALDI, G. Martín. **Género Periodísticos**. 5.ed. Madrid: Paraninfo, 1993. 398 p.